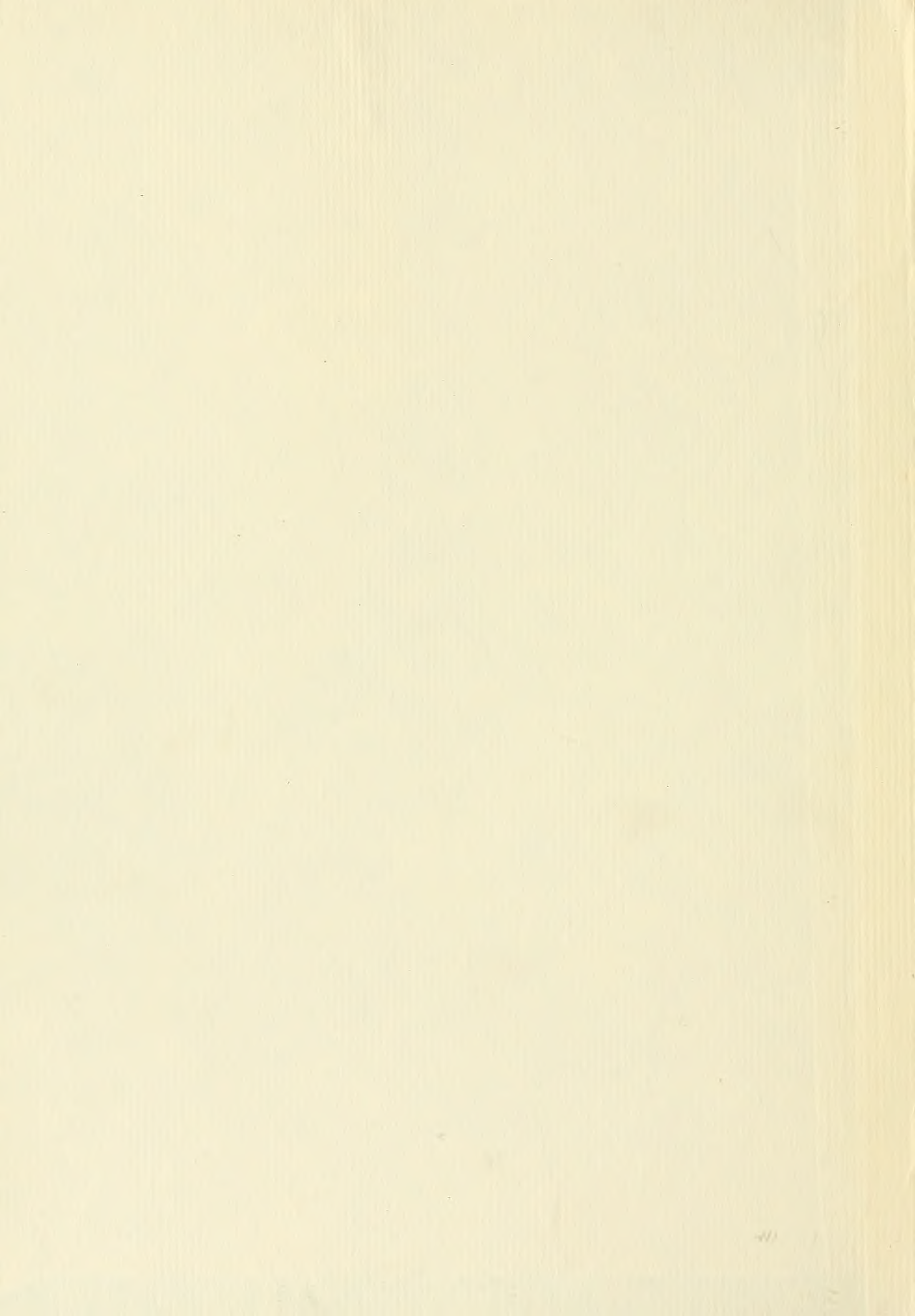
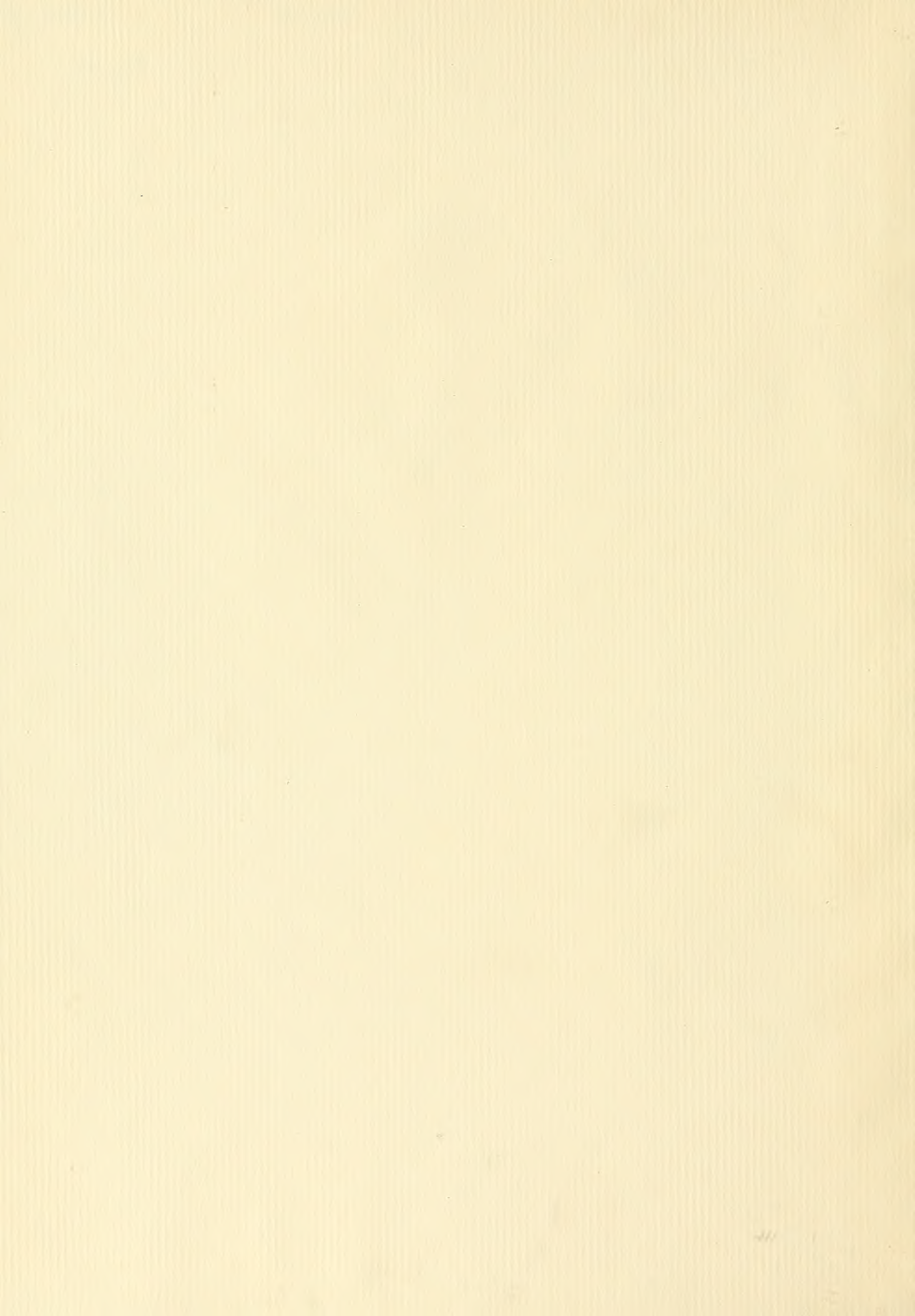


WALDMANN

DAS BILDNIS
IM XIX. JAHRHUNDERT





DAS BILDNIS

IM 19. JAHRHUNDERT







Wilhelm Leibl, Gräfin Treuberg
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

DAS BILDNIS

IM 19. JAHRHUNDERT

VON

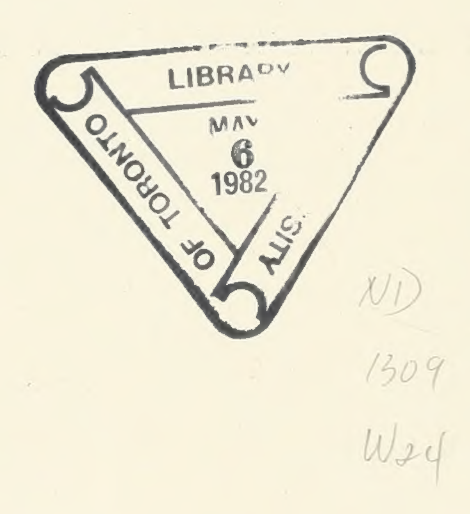
EMIL WALDMANN



1921

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

MIT 130 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 24 ZUM TEIL MEHRFARBIGEN TAFELN



Einband von Hugo Steiner-Prag

FRAU LOTTE OELZE GEWIDMET



INHALT





EINLEITUNG





Die Bildnisse, die ein Jahrhundert den nachfolgenden aufbewahrt, werden für die historische und kulturhistorische Neugier der späteren Generationen zu einem Spiegel, in dem sich das Menschentum dieses Jahrhunderts in tausendfältigem Antlitz betrachten und prüfen läßt. Denn die Bildnisse von Menschen, gleichviel ob sie damals, als sie gemalt wurden, mit der Absicht objektiv ruhiger Wiedergabe einer Existenz geschaffen wurden oder ob sie mit dem Bewußtsein entstanden, die persönliche Deutung eines Menschendaseins zu geben — auf die Länge der Zeit sagen sie doch etwas Eindeutiges und Wesentliches aus über die Art des Menschen, der da Modell saß. Wenn die Unterschiede in den persönlichen Auffassungen der Künstler und im gesellschaftlichen Stande des Dargestellten vor dem Überblick der Geschichte mit der Zeit ebenso unwesentlich geworden sind wie etwa die Verschiedenheiten in Mode, Tracht und Kostüm, dann kommt plötzlich hinter der verwirrenden Vielheit des Individuellen doch wieder der Mensch dieses Jahrhunderts heraus. Eine Bildnisgalerie verschweigt nichts. Und das Jahrhundert wird vor den Augen der Nachwelt am besten bestehen, in dem im Reiche der Kunst die Bildnismalerei als ein ernster, hoher Kunstzweig und nicht etwa als eine niedere Gattung der Kunst angesehen wurde. Wenn wir heute beispielsweise von der Kultur des bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts, die doch immerhin nur eine wenn auch sehr glückliche Episode darstellte, so hoch denken, so wird dies nicht zum geringsten der Tatsache verdankt, daß damals die Bildnismalerei eine Hochblüte erlebte. Wir kennen diese Männer und diese Frauen, einzeln sowohl wie in ihrem gesellschaftlichen Zusammensein, aus Tausenden von Bildern. Wir stehen unter dem Eindruck dieses Menschentums, das starke typische Züge aufweist, und diesem Eindruck von Stärke können wir uns nicht entziehen. Das kommt, weil diese Gesellschaft die Künstler, die ihr Abbild auf die Nachwelt brachten, nicht nur fand, sondern weil sie die Künstler auszunützen, sie zu beschäftigen, ihnen Aufgaben zu stellen verstand.

Man kann nicht sagen, daß jede Zeit, jedes Land und jede Gesellschaft die Porträtmalerei hat, die sie verdient. Dies würde ein ungerechtes Verkennen der Tatsachen bedeuten. Wäre es so, dann müßte man folgern, daß das Menschentum des 19. Jahrhunderts ein minderwertiges und unbedeutendes gewesen wäre. Denn die allgemeine Bildnismalerei dieses 19. Jahrhunderts kann es an Stärke des Eindrucks und Höhe des Niveaus nicht einmal mit der Porträtkunst, wie sie in England und Frankreich im 18. Jahrhundert blühte, aufnehmen, geschweige denn sich mit der Bildniskunst des 17. Jahrhunderts in Holland vergleichen. Und doch war sicher das Menschentum des 19. Jahrhunderts nicht weniger bedeutend und interessant, klug und stark als das vorhergegangener Epochen. Woher kommt dann aber das ungünstige Bild, das man von ihm gewinnen müßte, wollte man seine Rückschlüsse nur von dem Niveau der üblichen Bildnisse ableiten?

Es liegt einmal an etwas unglücklichen gesellschaftlichen, wesentlich aber an sehr unglücklichen Kunstzuständen.

Gesellschaftlich genommen fehlte es im 19. Jahrhundert, dem Erbe der umwälzenden französischen Revolution, an einer festen Gesellschaft, die als solche Tradition besessen hätte; besonders in Frankreich und Deutschland. Das 19. Jahrhundert ist ein vorwiegend bürgerliches Zeitalter, und zwar empfing es seine kulturelle Signatur von einem Bürgertum, dessen Schichten nicht aus vorbereitetem Kulturboden stammten, sondern in sehr starkem Maße aus Neuland, Schichten, die immer wechselten und durch ihre starke soziale Bewegung sowohl nach oben wie nach unten abfärbten. Es war ein Bürgertum, das seine kulturellen Aufgaben noch nicht kannte und insbesondere nicht wußte, was es mit der edlen Pflicht der Kunstpflege anzufangen hatte.

Künstlerisch genommen ermangelte diese Epoche der Tradition. Sie hatte von vorne zu beginnen fast mit allem. Da die großen, von einer ihrer selbst sicheren Gesellschaft gestellten Aufgaben fehlten, mußten diese Aufgaben erst geschaffen werden, und wo

früher die ruhige Überlieferung die Wege wies, herrschten Willkür und Experiment. Die Kunst erschien zwecklos und mußte sich ihre Daseinsberechtigung erst erkämpfen, und um dies zu können, mußte sie neue Formen schaffen. Ein neues Weltgefühl und ein neues Naturgefühl waren im Entstehen. Dies auszudrücken, konnten die alten Formen der Kunst nicht mehr genügen, und erst als die ganze geistige Signatur des neuen Jahrhunderts sich klarer herauszuarbeiten begann, als um die Mitte des Jahrhunderts etwa die Anzeichen dafür erkennbar wurden, wohin die Reise gehen sollte, fand auch die Kunst ihre neuen schöpferischen Wege. Die Romantik der Franzosen mündete ein in die Richtung, die man den Impressionismus nennt, deutsches Nazarenertum führte zu Feuerbachscher und Maréesscher Stilgröße, und der nüchterne deutsche Realismus, der im Anfange des Jahrhunderts weitverzweigt und allerorten, anfangs schüchtern, sein Recht verlangte, erlebte in Menzel und Leibl eine Blüte, wie sie zu Goethes Lebzeiten für undenkbar wäre gehalten worden.

In allem Unglück verbirgt sich immer auch ein wenig Glück. Als im Beginn der neuen Epoche, vornehmlich in Deutschland, infolge politisch und wirtschaftlich besonders ungünstiger Lebensumstände die Kunst nicht so recht wußte, wohin mit sich, als man sich aus der Not der Zeit einmal wieder ins Ideale und Gedankliche retten wollte und hierbei den gesunden Boden alles Kunstschaffens, die Wirklichkeit, fast ganz verlassen hatte, blieb ein Kunstgebiet wenigstens bestehen, auf dem man die Realität wohl oder übel nicht vermeiden konnte: das Bildnis. Mochten die Klassizisten von griechischer Idealwelt träumen, die sie trotz Carstens und Genelli nicht verwirklichen konnten, mochten die Nazarener den großen Stil mit fremden Formen suchen, weil ihnen zur Schaffung eigener Formen so Anschauung wie Blut fehlten, — wenn sie Menschen darstellten, wenn sie Porträts malten, mußten sie sich, was sie sonst nicht gern taten, mit der

Wirklichkeit, mit dem Gegebenen, mit der Sichtbarkeit der Dinge beschäftigen.

Und so erleben wir das merkwürdige Schauspiel, daß eine Zeit, die, als Ganzes genommen, gegen andere Jahrhunderte zurücksteht an Niveau der Bildniskunst, in ihren Anfängen eigentlich doch nur durch ihre Leistungen auf diesem Gebiete Gesundes und Großes hervorgebracht hat. Wäre sie in ihrem weiteren Verlaufe bescheiden geblieben, hätte sie sich genügen lassen mit dem hier Erreichten und dies nur mit fortschreitendem Können ausgebaut, so stünde die Menschlichkeit des 19. Jahrhunderts stärker und großartiger vor dem Auge der Nachwelt, als sie tatsächlich steht. Aber in schicksalsschweren Stunden fand die Kunst diese Kraft der Erkenntnis und der Selbstbescheidung nicht und jagte anderen, vermeintlich höheren Zielen nach. Sie verleugnete ihre guten Anfänge, und als sie äußerlich zu Glück und Ansehen gekommen war, vertat sie leichtfertig ihr kleines, aber anständiges Erbe. Als die Malerei des 19. Jahrhunderts in den sechziger und siebziger Jahren in Frankreich wie in Deutschland eine Blütezeit erlebte, war ein Niveau der Bildnismalerei, das als solches eine absolute Macht dargestellt hätte, nicht vorhanden. Bismarck ist nicht von Leibl gemalt worden, und alle die Großen dieses bedeutenden Geschlechts in Militär- und Gelehrtenwelt, in Industrie und Kaufmannschaft fanden nicht die Porträtisten, die dieses Geschlechtes würdig waren. Sie fanden sie nicht, trotzdem diese Porträtisten da waren und das Höchste hätten leisten können, wenn nur die großen Aufgaben wären gestellt worden.

Die ganz große Kunst hat schließlich keinen Schaden dabei gelitten. Sie setzt sich immer durch gegen alle Ungunst der Zeiten und tut, was sie muß. Aber die allgemeine Kultur litt Schaden dabei. Die Menschen des 19. Jahrhunderts würden vor der Nachwelt bessere Figur machen, wenn die Verhältnisse ähnlich gelegen hätten wie im Holland des 17. Jahrhunderts. Und die Formen der äußeren Kultur wären noch im 19. Jahrhundert selbst sicherer

und fester gewesen, wenn uns eine Generation großer Bildnismaler und ihr unvermeidlicher kleinerer Anhang täglich und stündlich gezeigt hätten, wie man aussieht. Denn man selber weiß ja nicht, wie man aussieht. Wenigstens seit Verbreitung der Photographie weiß man es nicht mehr.

Die Photographie hat die Menschen an zwei Dinge gewöhnt, die als die ärgsten Feinde der Bildniskunst anzusehen sind: an Schmeichelei und an Zufall. Die Leute, die zum Photographen gehen und ihr Konterfei in vielen Exemplaren bestellen, um es ihren Freunden und Freundinnen zu verehren, wollen ein Bild haben, das zugleich vorteilhaft und ähnlich ist. Vorteilhaft, das heißt gefällig, und ähnlich, das heißt so, wie der betreffende Mensch in dem betreffenden Augenblicke in dem bestimmten gleichmacherischen Lichte des Ateliers gerade aussah. An die Stelle des Charakteristischen trat die glatte, alle Runzeln und Falten, alle Häßlichkeiten wegretuschierende Schönheit, und an die Stelle des Wesenhaften, das der Künstler früher in vielen Sitzungen langsam aus seinem Modell herausstudierte, trat das Festhalten eines Äußerlichen, des zufälligen Augenblicks mit seinem zufälligen, momentanen So-und-so-Aussehen. Diese Gewöhnung wirkte für eine, ja für zwei Generationen verheerend auf das Niveau der Bildniskunst ein. Was die Menschen vom Photographen verlangten und widerstandslos von ihm bewilligt bekamen, verlangten sie stillschweigend und halb unbewußt auch vom Bildnismaler, sofern sie, bei besonders feierlichen Anlässen, überhaupt noch den Weg zu ihm fanden. Es gab Zeiten in Deutschland, wo der Bildnismaler sich von den Brocken nährte, die von des reichen Photographen Tische fielen. Lichtwark erzählt einmal, daß in den neunziger Jahren die Stadt Hamburg mit ihren damals 700000 Einwohnern mehrere Dutzend Photographen zum Teil in den allerglänzendsten Verhältnissen ernährte und daß sie zu der gleichen Zeit nicht zwei Bildnismaler von Ruf und Bedeutung beherbergte. Der Glaube eines im wesentlichen wissenschaftlich-technisch

gesinnten Zeitalters an die Wahrheit und Objektivität der Maschine war so groß und so überzeugt, daß er meinte, für das Bild des Menschen der Phantasie des Künstlers entraten zu können.

So darf man nicht überrascht sein, bei einem Durchmustern des Porträtbestandes im 19. Jahrhundert die Wahrnehmung zu machen, daß in der ersten Hälfte dieser Epoche das Niveau der Bildniskunst ein weitaus höheres und künstlerischeres ist als in der zweiten Hälfte, in welche die Verbreitung der Photographie fällt. In den dreißiger und vierziger Jahren schufen Maler von mittlerer Bedeutung und durchaus nicht sehr starkem künstlerischen Charakter Bildnisse von trefflichem Können, guter Haltung und bemerkenswerter Auffassung. Dreißig Jahre später ist das Niveau, das von Künstlern ebenso zweiten und dritten Ranges bestritten wird, um eine Unendlichkeit gesunken. Ödes Schema und manchmal geschickte, manchmal talentlose Äußerlichkeit herrschten. Bildnisse von menschlicher und künstlerischer Bedeutung werden nur noch von ganz großen Künstlern gemalt, nebenher, ohne Publizität, ohne die Teilnahme der Öffentlichkeit, manchmal gegen den Willen der Öffentlichkeit; bisweilen sogar aus Trotz und künstlerischem Selbsterhaltungstrieb. Es kann sehr nachdenklich machen, wenn man sieht, daß auch bei diesen ganz großen Künstlern etwa der siebziger und achtziger Jahre fast immer die Bildnisse ihrer Eltern oder ihrer Frauen, ihrer Brüder oder ihrer intimsten Freunde am besten geraten, also jene Aufgaben, die mit der weiteren Öffentlichkeit zunächst nichts zu tun haben, während unter den bestellten Porträts doch manche gleichgültige Leistung mit unterläuft. Zu sagen, daß dies bei aller Bildnismalerei der natürliche Vorgang sei, weil nun einmal das Bildnismalen eine Angelegenheit der Intimität sei, wäre ein feiger Trost. Es gab Zeiten, wo solche Intimitätsverhältnisse auch der Öffentlichkeit gegenüber als eine Selbstverständlichkeit möglich waren. Diese Verhältnisse herzustellen, diesen Konnex zwischen Künstler und Publikum zu schaffen, ist ja gerade eine der kulturellen Aufgaben der Bildniskunst, an der

beide Teile, Künstler wie Publikum, mitarbeiten müssen. Nur so kann sich das Niveau wieder heben, und für den Gesamteindruck entscheidet nun einmal das Niveau. Heute liegen die Verhältnisse nachgerade so, daß das Niveau der Photographen höher ist als das der Durchschnittsmaler im Bildnisfach. Die Photographen lernten einsehen, daß es mit ihrer Herrlichkeit nicht in alle Ewigkeit weiterdauern würde, wenn sie sich nicht den Anforderungen einer kritischeren, sich ihrer Mängel bewußt gewordenen Zeit fügten, und so haben sie alles, was am Bildnis äußerlich ist, Arrangement, Haltung, das Standesgemäße und sozialen Takt, an sich gerissen und zu ihrer eigentlichen Domäne gemacht. Während die jungen Maler des 20. Jahrhunderts bei ihren Bildnissen rein künstlerisch-dekorativen Farbenproblemen nachjagen und darüber die Darstellung, die Erfassung des Menschen und der Persönlichkeit vergessen, haben die Berufsphotographen, nach anfänglichem Vorgang kultivierter Amateure, gelernt, alles, was an der Bildniskunst äußerlich ist, mit Geschmack und Takt zu handhaben. Sie wissen jetzt aus Erfahrung, wie man einen Menschen hinstellt oder hinsetzt, wie man sein Bild im Rahmen abschneidet und ins Quadrat bringt, für was für Köpfe scharfes und für was für Gesichter weiches Licht sich am besten eignet. Kurz, die Dinge, die früher der Bildnismaler als untergeordnete Elemente seines Metiers im Handgelenk hatte und die der Bildnismaler von heute im allgemeinen nicht mehr kennt, sind Eigentum der Berufsphotographen geworden. Dies gilt es für die Kunst wieder zu lernen und wieder zu erobern. Erst dann kann die Bildnismalerei wieder auf ein gesundes Fundament gestellt werden, das sich dann zu einem achtbaren Niveau hinaufentwickeln läßt. Man soll es nicht überschätzen, darf es aber auch nicht unterschätzen. Niveau ist immer nur Durchschnitt, nicht mehr, nie das ganz Große. Aber das gute Niveau muß da sein. Denn für den Eindruck einer Kultur entscheidet nicht die einzelne geniale Leistung, sondern das Niveau, das allen zugänglich ist. —

Goethe sagt einmal in den Wahlverwandtschaften: „Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden."

Goethe redet hier vom Durchschnittskünstler. Der allerdings wird verstockt und gleichgültig, und die Zeit, die auf Goethe folgte, lieferte Beispiele für seine Behauptung in Hülle und Fülle. Der wahrhaft bedeutende Künstler, der ganz große Künstler aber (Goethe kannte keinen) setzt sich über die Hemmungen und Widerstände hinweg, die ihm vom Publikum kommen. Mögen die Leute seine Bildnisse nicht ähnlich finden und sich immer an den bekannten unbekannten Zug halten, den jedes künstlerische Bildnis aufweist, er, aus der Tiefe seiner künstlerischen Erkenntnis heraus, weiß, daß Ähnlichkeit etwas sehr, sehr Relatives ist. Er weiß, daß jeder Mensch viele Gesichter hat und sich selber sehr selten ähnlich ist, daß es eine normale Ähnlichkeit im tieferen Sinne, im Ausdruckssinne, überhaupt nicht gibt. Denn der Charakter und die Seele, für die des Menschen Körperlichkeit doch nur die Ausdrucksform bedeutet, sind keine einheitliche Größe und keine gerade Zahl. Charakter und Seele sind etwas vielfach Zusammengesetztes, das Resultat aus dem Gegeneinanderarbeiten von verschiedensten, ja von gegensätzlichsten Eigenschaften. Jeder Mensch ist zugleich gut und böse, klug und dumm, lebhaft und phlegmatisch, heiter und melancholisch von Anlage, und was Charakter und Seele aus diesen Urstoffen geformt haben, macht das eigentliche und wahre Wesen dieses Menschen aus. Die äußere Erscheinung mit all ihren Hauptsachen und all ihren Nebensachen

so zu durchschauen, so mit dem Blick zu zerstören und wieder-aufzubauen, daß dieses eigentliche, zu tiefst liegende Wesen in seinen entscheidenden Akzenten gedeutet wird, darin besteht das letzte Ziel der großen Porträtkunst. Bildnismalen in diesem Sinne ist ein Zwiegespräch zwischen zwei Seelen, zwischen der Seele des Künstlers und der Seele seines Modells. Ein Mensch, so angeschaut und so gedeutet, mag anders aussehen, muß anders aussehen, als seine Bekannten ihn kennen. Kein Mensch, auch der offenste und der lebhafteste nicht, enthüllt in seinem Äußeren sein wahres Wesen, das er oft genug selbst nicht kennt. Der große Künstler allein, der sich mit seinem Blick, seinen Gedanken und seinem Gefühl hindurchbohrt durch die Formen seines Antlitzes und sich hineinwühlt in das Reich jener Kräfte, die solches Antlitz formten, entschleiert dieses wahre Wesen, bis alle Hüllen gefallen sind und bis er diesen Menschen so durch und durch kennt, als hätte er einen Shakespeareschen Monolog über ihn gehört. Kennt er ihn so, dann kann er die wesentlichen Züge dieses Gesamtbildes, das seine Phantasie sich von ihm machte, zusammenfassen und zur Wirkung bringen und diese Wirkung durch Weglassen alles Nebensächlichen steigern.

Dies und dies allein ist das, was man vernünftigerweise Idealisieren nennt. Und nur durch dieses Idealisieren kann es gelingen, die Formen eines Gesichtes und alles Äußeren, was zu einem Menschen gehört, für den Beschauer lebendig zu machen. Man darf sich nicht täuschen lassen durch Leibls berühmtes Wort, mit dem er das allzu bewußte Streben nach Psychologie abwehrte: „Wenn ich nur den Menschen so male wie er ist, so ist ohnehin die Seele mit dabei.“ Das könnte aussehen wie eine Verherrlichung der Objektivität und des getreulichen, geduldigen Abmalens der Naturformen. Aber wenn Leibl mit seiner unermüdlichen Geduld in wahrer Galeerensklavenarbeit die äußeren Formen nur abzumalen meinte, innerlich war doch seine malerische Phantasie am Werke. Denn während er malte, deutete er ja diese

Formen in seinem Sinne um, und er malte eigentlich und in Wirklichkeit das distanzierte Bild nach, das er sich von der Erscheinung innerlich machte. Die psychologische Deutung eines Menschen kann bei großen Künstlern immer nur ein halb unbewußter, mindestens aber ein unbeabsichtigter Akt sein. Wenn einer einen Menschen malt und weiß von vornherein: Das ist ein Sanguiniker, den male ich also sanguinisch, dann wird nur eine Grimasse daraus. Das wahre Wesen enthüllt sich erst während der Arbeit, die vom Gegebenen, der äußeren Erscheinung des Modells, erst ganz langsam in die Tiefe vorschreitet. Trübner nannte das Porträt den „Parademarsch der Malerei“ in einem etwas grotesken, aber aufschlußreichen Vergleich. Wer nicht mit dem einfachsten Können beginnt, meinte er, wer nicht sein ganzes erworbenes Können zusammenrafft, um zunächst einmal mit dem Sichtbaren fertig zu werden, geht den falschen Weg. Mit dem Geistigen und Seelischen kann man nicht anfangen, sondern man muß damit aufhören, und das Stück Karikatur, das nach Ingres Wort in jedem guten Porträt stecken soll, darf nur den Mitlebenden, die das Porträt zum ersten Male sehen, bewußt werden.

Denn ein Bildnis muß zunächst ein Kunstwerk sein, es muß ein „Bild“ sein und unterliegt damit genau den gleichen Gesetzen wie jedes andere schöpferische Kunstwerk auch, den Eigengesetzen des Bildes. Die Leute, die Frans Hals malte, sind uns, abgesehen von unserer kulturhistorischen Neugier, oft recht gleichgültig, und es waren ja nicht alles bedeutende oder auch nur interessante Menschen, die er zu malen bekam. Weil es große Kunstwerke sind, interessieren sie uns dennoch so lebhaft. Weil hier ein Stück Natur groß angesehen und groß stilisiert wurde. Die machtvolle Darstellung des Formenlebens, so, daß die entscheidenden Formen auch entscheidend sprechen, die Lebendigkeit eines Ausdrucks, ganz gleich, was dieser Ausdruck uns enthüllt, die anregende und zwingende Gestaltung des Bildraumes mit seiner Luft und seiner Tiefe, die wirksamen Beziehungen zwischen

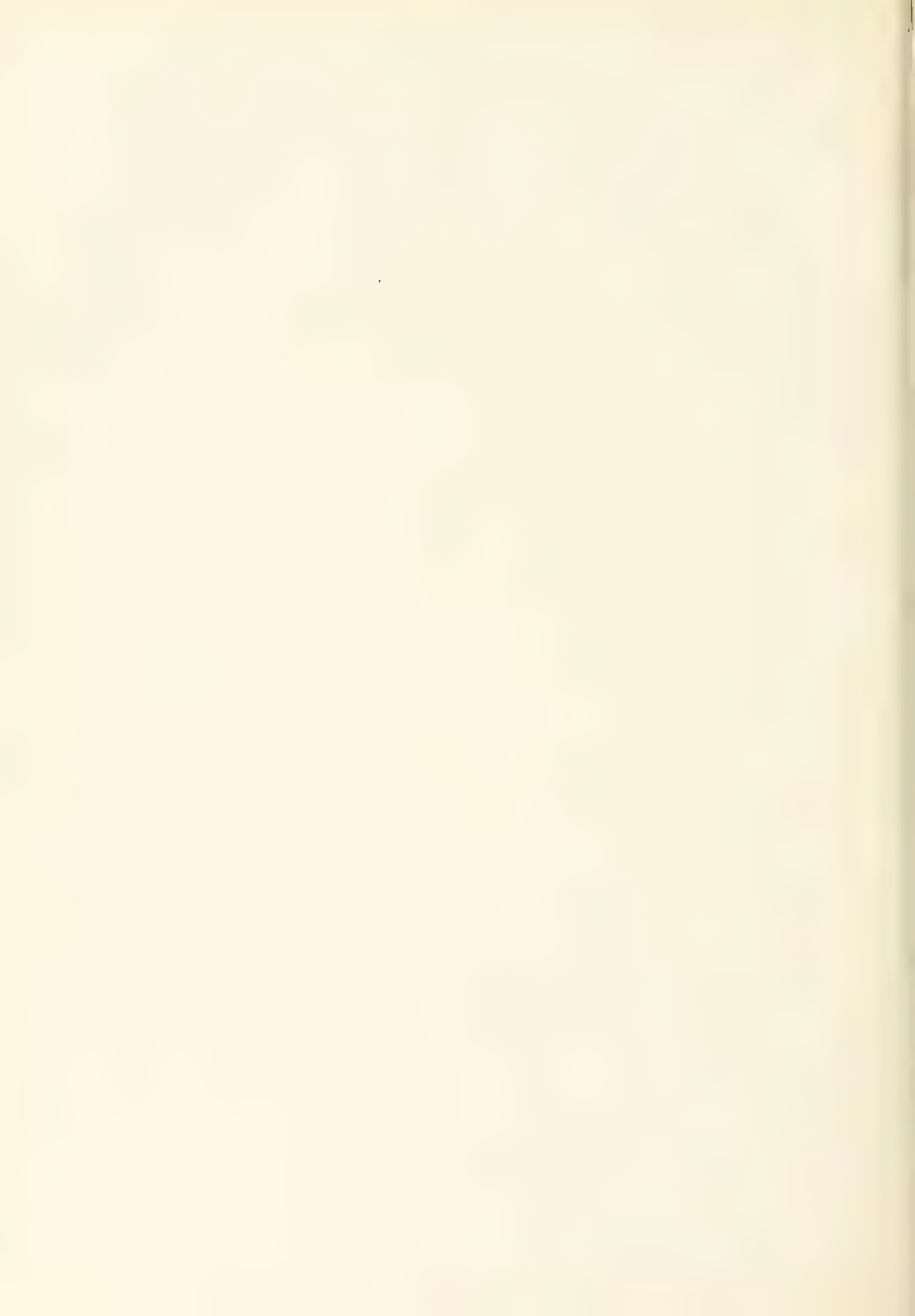
Körperlichkeit und Fläche, die Schönheit des Lichtes und der Reichtum der Farbenharmonien bei lebhaftem oder monotonem Kolorit — diese Eigenschaften, diese Umsetzung und Ordnung der Elemente des Natureindrucks machen den großen Wert seiner Gemälde aus, Eigenschaften, die an sich betrachtet ebensogut zu einem Genrebild, einer Historie oder einer Landschaft gehören können und gehören müssen, wenn das Genre oder die Landschaft gut sein sollen. Diese Probleme stehen im Vordergrunde des Bewußtseins beim schaffenden Künstler. Bewältigt er sie, so wird sein Bild gut, und ist sein Bild ein Porträt, so steigert die realisierte Kunstform ganz von selbst die Bedeutung des Modells auch in geistiger Beziehung, sofern der große Künstler, was fast immer zutrifft, zugleich auch ein großer Seelenkenner ist. Wäre es nicht so, so ließe sich die oft bemerkte Tatsache nicht erklären, daß gerade die menschlich ergreifendsten Bildnisse nicht immer von Spezialisten des Porträtfachs gemalt wurden. Leonardos Mona Lisa und Rafaels Castiglione, Tizians Mann mit dem Handschuh, Tintorettos Dame in Trauer und Grecos Großinquisitor, Dürers Melanchthon und Rembrandts Greis mit den zusammengelegten Händen stehen doch noch menschlich um einen Grad höher als auch die besten und tiefsten Schöpfungen von Velazquez, Holbein und Frans Hals.

Auch im 19. Jahrhundert wurden die hervorragendsten Bildnisse von den ganz großen Malern der Zeit geschaffen, von Nichtspezialisten, von denen, deren Ruhm erst nach ihrem Tode oder in ihrem Alter ganz lebendig geworden ist. Die größte Zeit der Malerei fiel, wenigstens in Deutschland, in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, gerade in jene Periode also, in der die anfangs schädigenden Einflüsse der Photographie sich besonders fühlbar machten und die außerdem der Menschendarstellung an sich etwas abhold war, weil damals die Landschaftsmalerei die Führung übernahm. Die Landschaftskunst als solche, als das Gebiet des Individualitätslosen, neigt gern dazu, die menschliche Gestalt zu

vernachlässigen, und so kann man sagen, daß alle wirklich großartigen Bildnisse der Zeit als Gelegenheitsarbeiten entstanden. Erst um die Jahrhundertwende machten sich Anzeichen dafür geltend, daß sich langsam wieder eine Tradition im Bildnis entwickeln könnte. Ob die modernste Kunst hierzu imstande sein wird, muß erst die Zukunft lehren.

ERSTES KAPITEL

DAS ERBE DES 18. JAHRHUNDERTS UND DIE KLASSIZISTISCHE REPRÄSENTATION



ls das neunzehnte Jahrhundert nach den Stürmen der Revolution und in den Wirren des napoleonischen Zeitalters sich in der Kunst auf sich selber besann und im Bildnisfach sich nach einer brauchbaren Tradition umsah, bot sich ihm natürlich zunächst das Erbe des achtzehnten Jahrhunderts wie von selber dar. Künstler, die das ancien régime miterlebt hatten, waren allerorten noch am Werk, und die große Periode der aristokratischen Bildniskunst in Frankreich und besonders in England sowie die kleinere Episode der bürgerlichen Porträtmalerei in Deutschland waren noch bis zu gewissem Grade fruchtbar. Die malerische Kultur jener Zeiten durfte nicht einfach zu den Akten gelegt werden, schon weil man einstweilen keine neue an ihre Stelle zu setzen gewußt hätte, und so kennzeichnet sich der Beginn der Epoche zunächst durch ein Weiterleben der früheren Elemente. Man wird aber dabei nicht übersehen dürfen, daß in der Auffassung des Menschen langsam das bürgerliche Ideal in den Vordergrund tritt. In einer Zeit, wo ein neuer, bisher sozial so gut wie entrechteter Stand heraufkam und nach Geltung strebte, wo alle Menschen, wenn auch nur theoretisch, gleich sein sollten, wo Throne stürzten und Aristokraten massenweise enthauptet wurden, wo Schneidersöhne zu Generalen und Herzögen avancierten, in einer solchen Zeit mußte auch in der bildlichen Repräsentation das bisher gültige Ideal des Aristokratischen Schaden leiden. Die menschliche Seite in der Porträtkunst konnte dabei nur gewinnen. Seit man dem fürstlichen Pomp auf Fürstenbildnissen skeptisch gegenübertrat, seit man die große Allüre und die elegante unnahbare Pose als abgeschmackt empfand, war ein großer Schritt zur Verinnerlichung in der Menschendarstellung getan.

Es gibt ein sehr merkwürdiges Bildnis der Königin Luise im königlichen Schloß in Berlin (Abb. 1). *Johann Friedrich August Tischbein* hat es im königlichen Auftrage gemalt. Königliches hat es nicht viel. Kein Diadem, keinen Schmuck, keine feierlichen

Säulen und wallenden Portieren. Ein einfaches schönes Menschenkind sieht einen an, ein Wesen, gekleidet wie eine feine Bürgersfrau, elegant mit hoher Haarfrisur, wie es damals Mode war, aber schlicht durchaus. Gewiß war der preußische Hof ein einfacher Hof und sicher nicht reich damals, und gewiß hatte auch Gainsborough, Tischbeins gerühmtes Vorbild, gelegentlich schon englische Prinzessinnen in einfacher Tracht dargestellt und ohne die Zutat jener Attribute, die den Fürsten und den Menschen von Stand auf den ersten Blick kenntlich machen. Aber sie tragen doch wenigstens Perlen im Haar oder am Kleid und eine hochmütige Miene. Hier bei der Königin Luise nichts dergleichen. Der schlichte Mensch, entkleidet aller königlichen Würde, steht einem gegenüber: das Fürstenbildnis hat sich unter dem Einfluß der neuen Zeit verbürgerlicht. Tischbein, der in früheren Tagen das große Auftreten geliebt hatte, zog sich auf sein menschliches Teil zurück und legte alle Schönheit nur in den Ausdruck des Gesichts und in die zarte, feine, durchsichtige Malerei. Solcher Wandel bei einem doch meistens so äußerlichen Menschen bezeichnet einen Umschwung und charakterisiert den Stil einer Übergangsepoche. Hier hätte eine Tradition begründet werden können, wenn die Nachfolger dieses im Jahre 1812 gestorbenen Künstlers die Zeichen der Zeit richtig zu deuten imstande gewesen wären. Malerische Kultur von nicht unbeträchtlichem Belange ließ sich auf diesem Wege ins Bürgerliche überleiten. Dies hätte manches schwere Von-vorn-Anfangen unnötig gemacht. Aber Neues entstand zunächst in dieser Richtung nicht. Auch *Graff*, der Schweizer, der in dem bürgerlichen Deutschland des 18. Jahrhunderts eine ungeheuer fruchtbare Tätigkeit entfaltet hatte, der, ohne den deutschen Geistesgrößen ganz gerecht zu werden, sie doch alle in ihrer äußerlichen Existenz im Bilde festgehalten hat und der mit fortschreitendem Alter immer malerischer, immer freier und kräftiger wurde, fand kaum die Nachfolge, die sein gediegenes Malhandwerk und seine gesunde Art der Menschenauffassung



Abb. 1. Friedrich August Tischbein, Königin Luise

verdienten (Abb. 2). Wer sich an ihn anschloß, blieb doch mehr oder minder im Kleinbürgerlichen und Engen stecken und fand nicht die Freiheit, die zu allgemeiner Stilbildung vonnöten ist. Das Repräsentative, in gutem Sinne, kam aus der Tradition



Abb. 2. Anton Graff, Knabenbild

des 18. Jahrhunderts nicht zu lebendigem Durchbruch. Wieviel malerische Schönheit, wieviel Können, wieviel Geschmack steckt nicht in dem einen Selbstbildnis des Wieners *Füger!* (Abb. 3.) Die bei aller Eleganz doch ungesuchte Haltung, das malerische Problem des Hutschattens, das zu psychologischer Vertiefung geradezu herausfordert und fruchtbar hätte gemacht werden können, all dergleichen enthielt künstlerische Elemente, auf denen man weiterbauen konnte. Aber man ließ sie liegen, sie wurden nicht zum Stil. Und als ein so tüchtiger Maler wie Johann Baptist *de Lampi* aus Österreich die Kaiserin Maria Feodorowna (Abb. 4) malte, reich in den Zutaten, aber durchaus einfach und ungehindert im Menschlichen, war von dem wirklichen Vertiefen des malerischen Problems im angedeuteten Sinne nicht die Rede. Für die Repräsentation alten Stils war kein Raum mehr in der neuen Zeit, für die menschlich malerische Repräsentation reichte das auf dem Boden der Tradition sich nur mühsam behauptende Talent nicht mehr aus.

Diese Repräsentation, nach der die Zeit so dringend verlangte, brachte der Klassizismus. Äußerlich betrachtet stellt er sich dar als ein französisches Gewächs und als ein Geschöpf des Empire, der napoleonischen Ära. Aber im Grunde war er mehr. Er ver-

dankt seine Herrschaft, die unterirdisch durch das ganze Jahrhundert hindurch irgendwie weiterlebte und heute weniger als je erloschen sein dürfte, dem allgemeinen Verlangen einer neuen Gesellschaft nach Stil, nach festen Äußerungsformen, nach sozial allgemeinverständlicher Form. Er brachte etwas über die damalige Gegenwart Hinausweisendes, ein Ideal; das Ideal, das ursprünglich, mit seiner strengen Doktrin und Raison, das alte Rassenideal des Lateiners sein mochte, das dann aber zeitweise zum Ideal des ganzen kultivierten Abendlandes wurde. Goethes Tasso hat ebensoviel Anteil daran wie Feuerbachs Iphigenie und die Tänzerinnen von Degas. Der Glaube an die feste, eindeutige Form, an den Wert des festen, in sich beruhigten Umrisses wurde von den Meistern des Klassizismus wieder zur Seligkeit erhoben, der Kunst des Bildes wurde damit die probité, das gute Gewissen, zurückgegeben. Die große Linie, die zu aller Monumentalität unentbehrlich ist, wurde zurückerobert. Das Positive, das Absolute, wuchs, jenes Element, das in Holbein und Rafael lebendig war, kam in der Kunst wieder zur Geltung, in einer Kunst, die vorher, in den etwas matt



Abb. 3. Heinrich Fuger, Selbstbildnis

gewordenen Schulen nach Watteau und in den neuen Schulen der Landschaft und der schweifenden Phantasie, den Idealen des ewig Veränderlichen ein wenig verhaftet war. Wenn das Werk Davids, des Begründers des französischen Klassizismus, dieses verkleideten Römers, alles in allem ein wenig akademisch aussieht und die verderbliche Herrschaft des Akademischen auch begründete, solche Opfer mußten gebracht werden, um den neuen Stil der Menschenwürde erst einmal vorzubereiten. Ohne ihn als Gegengewicht wäre ein hemmungsloser Subjektivismus und damit die schrankenloseste Willkür Trumpf geworden, und man braucht nur Goethe zu befragen, um einzusehen, wohin das hätte führen können. Edouard Manet, der persönlichste aller Meister des 19. Jahrhunderts, wäre ohne dieses gute Gewissen der modernen Malerei in entscheidenden Augenblicken seiner Entwicklung ratlos gewesen.

Besonders die Kunst der Menschendarstellung verdankt dem großen Linienstil des Klassizismus unendliche Werte. Die Würde des neuen, schnell groß gewordenen Geschlechts brauchte die neue Form. Haltung, Aufbau, Gleichmaß und Harmonie, die man an den Bildnissen der vorhergehenden Zeit trotz allen malerischen Reizes doch vermißt, erscheinen nun auf einmal wieder in der Welt. Der Adel der beruhigten, still und groß verfließenden Linie, verbunden mit der Noblesse der Gestalt und ihrem Auftreten und Gehabe, macht die Persönlichkeiten, die nun von den Künstlern dargestellt werden, bedeutender, als sie vielleicht in ihrem alltäglichen Dasein wirkten. Alltägliche Zeitgenossen konnten das vielleicht Pose schelten. Vielleicht war es Pose. Aber dann eine Pose, die der ganze Zeitgeist atmete. Eine Epoche, welche die Toga anzog und sie trotz aller Bedenken kultureller und auch moralischer Art mit entschiedener Würde trug, besitzt ein unbestreitbares Recht auf die getragene Einfachheit ihrer Selbstdarstellung. Wer künstlerisch so Ungeheures erlebte wie die Aufdeckung der pompejanischen Fresken, die Wiedergewinnung der



Abb. 4. Johann Baptist de Lampi d. Ä., Kaiserin Maria Feodorowna

Parthenonskulpturen und die Ausgrabung der äginetischen Tempelfiguren, der treibt, wenn er eine Zeitlang selber antikisch daherkommt, nicht nur Maskerade. Aus instinktivem Rassegefühl oder aus einem wenn auch halb gelehrten Kulturbedürfnis empfindet er sich dieser antiken Einfachheit als wahlverwandt. —

Jacques Louis David, ein Sohn des 18. Jahrhunderts, malerisch begabt fast im Sinne der Watteauschen Tradition, ändert plötzlich unter dem Directoire seinen Stil und verkündet die Herrlichkeit der antiken, das heißt für ihn der römischen Kunst. Seine

Historienbilder erscheinen uns heute trotz aller historischen Gerechtigkeit ein wenig unausstehlich, aber vor seinen Bildnissen fühlen wir eine neue Menschlichkeit, die neue Menschlichkeit. Seine Mme. Récamier, eines der berühmtesten Porträts des ganzen Jahrhunderts, zeigt den großen Stil und die große Würde (Abb. 5). Streng aufgebaut, harmonisch und rhythmisch in der Linienführung, von unleugbarer Noblesse der Formempfindung, zeigt es uns das neue Ideal: Ruhe, Größe und Einfachheit. Man muß sich die Bildnisse des sterbenden Rokoko vor die Erinnerung rufen, um zu ermessen, was das bedeutet. An Stelle des verflatternden, in tausend Einzelreizen funkelnden Charmes, der an Augenblickliches gebunden ist, lebt hier die Schönheit des Bleibenden und Unzerstörbaren, die Schönheit der Form. Die Récamier war eine der schönsten Personen ihrer Zeit; als sie nach London kam, spannte das Volk, hingerissen von dem Glanz ihrer Erscheinung, ihr die Pferde aus. Aber daß es keine kalte Statuenschönheit war, sieht man noch heute an ihrem Bildnis. Der Blick ihrer Augen, die feine Wendung des Halses, mit der sie aus dem Bilde naiv herausschaut, vorsichtig und keusch hineinbezogen in den Gesamtrhythmus des Gemäldes, enthüllt liebliche und empfindungsvolle Persönlichkeit, trotz der vielleicht spürbaren Künstlichkeit des Arrangements. Noch ist innerhalb dieses Klassizismus der letzte Einklang zwischen Zeitstil und Persönlichkeit nicht da, um das Vordringen zu den letzten menschlichen Dingen zu ermöglichen. Dies kann man zugeben. Aber als Anfang eines neuen, großen Stiles im Bildnis bleibt dies Bildnis eine Tat, und wir dürfen nie vergessen, daß sie im Gebiete der Plastik doch zu einer so epochemachenden Leistung führte wie *Canovas* Paolina Borghese (Abb. 6). Canova, trotz Stendhals Lob gewiß kein ganz großer Künstler und bei weitem nicht von dem Range wie etwa Schadow, nahm doch so innerlich teil an dem neuen Geiste, daß er im Augenblicke, wo es sich um die Würde der menschlichen Gestalt handelte, etwas so Bezwingendes schaffen konnte wie dieses idealisierte Nacktporträt der



Jean Dominique Ingres, Mme. Rivière





Abb. 5. Jacques Louis David, Mme. Récamier

Fürstin Paolina, von der ihr Bruder Napoleon noch auf St. Helena sagte, sie sei die schönste Frau ihres Jahrhunderts gewesen. In seiner Napoleonbüste unerträglich flau und blutlos, vor lauter falschem Idealisieren so leer, als hätte er eine späte Kopie nach Polyklets Doryphoroskopf machen müssen, wird er hier, gegenüber einer ganzen Gestalt, einer Venus als Siegerin, so blutvoll, daß noch das Individuelle, das Bildnis, im Rahmen der Idealität nicht stört, sondern wie selbstverständlich erscheint und man heute das Gewagte des Vorwurfs nicht einmal mehr spürt. Wenn eine derartige, auf höheren Befehl entstandene Ausnahmeleistung sich künstlerisch dann doch nur als Niveau entpuppt und dennoch lebendig bleibt, muß solches Niveau kraft eines neuen Stilgedankens wohl als notwendig sich erweisen.

An Davids Bildnis der Mme. Récamier, das in einigen Partien unvollendet blieb und vielleicht nicht zuletzt aus diesem Grunde von dem Zauber des Persönlichen umflossen erscheint, hatte der damals zwanzigjährige *Ingres*, Davids Schüler, mitgeholfen. Ingres führte den Klassizismus zu seiner Höhe. Er faßte ihn nicht als historischen Stilbegriff römischer Observanz, sondern erlebte ihn wahrhaft innerlich, als großen, allgemeinen Stil, so wie ihn die Griechen, nicht die Römer, so wie ihn Botticelli und Mantegna und Rafael empfunden hatten: die große Form schlechthin, ausgedrückt durch die selbständige, vor dem Objekt gefühlte große Linie, rhythmisch und streng, musikalisch und schwingend. Weil seine Kunst größer war als die seines Lehrers, wirken seine Menschen um ebenso viel wahrer und lebendiger. Der Rest von Künstlichkeit und kaltem Arrangement, der in Davids Mme. Récamier immerhin unausgetilgt blieb, erlischt vollkommen und wird aufgesogen durch eine Anschauung, die nicht nachläßt, bis auch die letzten Einzelzüge durchtränkt sind von dem gleichen großen Gefühl, bis das letzte Gleichmaß der einheitlichen Empfindung ausgedrückt ist.

Mit seiner Mme. Rivière steht der neue Typus des Porträts vor uns (Tafel II). Zeitstil und Persönliches durchdringen einander



Abb. 6. Antonio Canova, Paolina Borghese
Aufnahme Neue Photographische Gesellschaft, Berlin-Steglitz

gegenseitig, wie nur je in ganz großen Meisterwerken. Wir fühlen vor diesem Geschöpf gar nicht mehr, daß auch ein Zeitstil am Werke war, wir fühlen nur Persönliches. Der Mensch nimmt uns mit seinem Wesen so ganz gefangen, daß wir kaum noch nach der Kunst fragen, die hierzu nötig gewesen sein muß. Ruhig und selbstverständlich sitzt die brünette Französin vor uns und schaut uns mit ihren Samtaugen an, lebhaft, lebendig, über alle Maßen lebendig. Wir kennen ihr Wesen, dieses kluge und rasche Wesen, liebenswürdig und vernünftig, gefühlvoll und durchaus unsentimental, gepflegt und natürlich, temperamentvoll und behaglich. Und das alles mit der größten Ruhe gegeben, unaufdringlich, ohne Momentanität und voll von Würde. Die Würde liegt in der Kunst, in diesem ruhig fließenden Aufbau, in der stillen Melodie der Linie, in ihrem Sichverschlingen und Wiederauflösen, in der überall gleichmäßigen Existenz des Formenlebens,

das mit der vorsichtigen Modellierung der Flächen den leisesten Schwingungen der Empfindung nachgibt. Langsam hat sich hier dem Künstler ein Menschendasein enthüllt, und dieses Menschendasein bekommt typische Bedeutung. Die Repräsentation einer Gattung, etwas Standesmäßigen. Der Mann, der das malte, war so groß, daß er auch das Moderne an dieser Erscheinung malen konnte, ohne modisch zu wirken. Dieser Schal, ein Wunderwerk der Malerei, in den sich die Person einhüllt und ihre Schönheit zur Geltung bringt, wird zum Teil ihres Wesens, kein bloßes Toilettenstück. Weiches und Orientalisches lebt darin und zugleich die Grazie des Tanagra. Ursprünglich etwas Äußerliches, etwas ebenso Zufälliges wie diese halb liegende, halb sitzende Haltung in der Sofaecke, ist er durch die fließende Strenge der Stilisierung wesenhaft geworden.

Ingres sagte einmal, das Schwerste in der Kunst sei, das Bildnis einer schönen, jungen Frau zu malen. Vor einem solchen Wesen mochte er empfunden haben, weshalb. Die große Zurückhaltung in der Äußerung des inneren Lebens, das sich nie definieren, nur erraten läßt, der Reichtum verschiedenster Einzelzüge an Stelle deutlich geprägter Eigenschaften, das feine Spiel der zitternden Flächen im Antlitz, in den Augen, in den Händen und überall — alles das verlangt eine ungeheure Geduld und eine nervenraubende Ruhe. Aber da Ingres dieses Geschöpf gebannt hat, durfte er dieses Bekenntnis wagen, ohne die Furcht, für einen Damenmaler gehalten zu werden. Wer so kühl und so streng mit seiner Aufgabe fertig wird, ist ein für allemal der Gefahr des Salons entgangen. Denn nichts äußerlich Gefälliges lief ihm bei der Arbeit unter. Wie auf den ersten Augenblick bestrickend hätte er das machen können, dieses Dasitzen, diesen charmanten Blick! Aber er sah das an wie aus kühler Ferne und hämmerte das zusammen mit seiner Linie, bis auch das letzte Zufällige eingeordnet war in die große Gesamtharmonie.

Man pflegte früher zu sagen, Ingres sei wohl der größte Zeichner des Jahrhunderts, aber er könne nicht malen. Die ruhige, fest

geschliffene Oberfläche seiner Malerei, die unbewegten Flächen seines Farbenauftrags und die eisig bunten Farben seien Beweis genug dafür. Mme. Rivières cremefarbenes Kleid, das mit rotem Ornament gehobene Ockergelb des Schals, das kalte Vergißmeinnichtblau der Sofakissen stehen in kühler Harmonie und schmeicheln den Sinnen nicht. Aber diese Harmonie, die doch eine Harmonie in sich ist, gehört zu diesem Stil der strengen Form, man sucht in seiner Vorstellung vergeblich, welche andere Harmonie wohl denkbar sein könnte, und findet keine. Delacroix' aufglühende Farbe und erregter Vortrag müßten hier wie eine Parodie auf Ingres aussehen. Vor diesem Bildnis begreift man, was Ingres meinte, als er sagte: „Ein großer Künstler findet immer die Farbe, die zu seiner Zeichnung gehört.“ Das Bild muß als Bild äußerlich kühl wirken, weil die Empfindung, die es schuf, in strenger Phantasiearbeit zur Kühle gebändigt wurde, weil der verwirrende Reichtum der Erscheinung auf eine einheitliche, große Formel gebracht wurde. Diese Formel gefunden zu haben, dies ist die stilvolle, auf einer neuen Anschauung von der Würde des Menschen beruhende Repräsentation des Klassizismus.

Der Klassizismus, von Ingres in seiner höchsten Form vertreten, ward zum Stil der Zeit, zum europäischen Stil, ja zur europäischen Mode. Die Formel ließ sich lernen, sie wurde gelernt, und zur Zeit der deutschen Freiheitskriege war ihre Herrschaft fast unbestritten, so unbestritten, daß es innerhalb dieses Rahmens schwer fiel, Persönlichkeit und Individualität durchzusetzen. Ingres war so vollkommen, daß wenig hinzuzufügen blieb, solange man auf Repräsentation ausging. Nur hin und wieder wurden Bildnisse gemalt, die sich über das Niveau erhoben und doch den Stil des Repräsentativen nicht einbüßten, Bildnisse, in denen das Verlangen nach Würde und Schönheit sich vermählte mit dem Drange nach Ausdruck und dem Streben nach Intimität. Es ist gewiß kein Zufall, daß es gerade Porträts von intimem Charakter sind, die auch im Formalen eine Bereicherung brachten. Des Stuttgarters

Gottlieb Schick Bildnis von Danneckers, des Bildhauers, erster Gattin (Abb. 7), wahrscheinlich schon 1802, also drei Jahre früher als Ingres' Mme. Rivière gemalt, in der Zeit zwischen seinem Pariser und seinem römischen Aufenthalt, verdankt einer Künstlerintimität seine Entstehung. Eine derartige Kühnheit in Auffassung und Arrangement hätte man dem Publikum damals in Deutschland wohl kaum bieten dürfen. Denn die Freiheit gegenüber dem Menschen ist hier kaum geringer als jene, die David sich der Mme. Récamier gegenüber gestattete. Dannecker, der Bildhauer, den Schick übrigens auf die Manier des 18. Jahrhunderts gemalt hatte, der von der Antike begeisterte Künstler, mochte Verständnis haben für diese neuen, kühnen Probleme: er erlaubte das Profil. Man muß sich einmal klarmachen, was es hieß, einen Menschen so hinzusetzen, so statuenhaft, mit hochgezogenem Knie, in einem Gewand, das, eben wie bei einer antiken Statue, die Körperform in ihrer ganzen plastischen Schönheit herausmodelliert, nur der Form, nur der Linie, nur des Rhythmus wegen. Daß dies einst groß und bedeutend wirken würde, begriffen nur Künstler, das Publikum konnte sich damit noch nicht abfinden, und als es



Abb. 7. Gottlieb Schick, Danneckers erste Gattin

dann allmählich heranreifte zur Erkenntnis dessen, was der Klassizismus bedeutete und auch für es selber sein konnte, genügte ihm die mildere, von Frankreich importierte Form. So blieb eine solche Leistung allein mit sich und fand nicht die Nachfolge, die sie wegen der Fruchtbarkeit ihrer Erfindung verdient hätte. Aber vielleicht ist es gut so, daß diese Erfindung nicht zum Schema entartete. Der große Reiz des Persönlichen und Individuellen haftet noch mit ursprünglicher Frische an ihr. Denn trotz der Gewalt der Formensprache und der Bedeutung von Umriß und innerem Kontur lebt hier im Ausdruck etwas unbedingt Charakteristisches. Die Frau, keine Schönheit wie die Récamier und kein charmantes Wesen wie Mme. Rivière, eher etwas derb, gewinnt dennoch durch die Lebendigkeit der Augen und durch die fröhliche Güte des Blicks, die Wertvolles von ihrem eigentlichen Wesen verrät und einen Blick in ihr Herz gestattet. Dieses Stolze der Erscheinung und dieses im besten Sinne Liebenswürdige gehen über die einfache Repräsentation hinaus und stempeln dieses Gemälde zu einem Ausnahmewerk von einziger Bedeutung. Ähnlich Hervorragendes wurde vom deutschen Klassizismus nicht wieder geschaffen. —

Unter den Schülern, die das Akademiehaupt Ingres in Frankreich heranbildete, befand sich nur eine Persönlichkeit von mehr als durchschnittlichen Maßen. Während Flandrin und alle die anderen, die damals in Paris zu Ansehen kamen, mehr oder weniger in den Bahnen des Meisters wandelten und seine Domäne nur beackerten, nicht erweiterten, fand *Théodore Chassériau*, der jung Verstorbene, Möglichkeiten der Bereicherung. Diese Bereicherung, die ihn zum größten Freskomaler Frankreichs machte, zum größten, trotz seines Nachfahrs Puvis de Chavannes, lag, grob ausgedrückt, auf dem Gebiete des Malerischen. Er besaß das Geheimnis, den großen Linien- und Statuenstil mit malerischer Atmosphäre zu verbinden. Seine Bildnisse, besonders die mit dem harten Ingres-Bleistift gezeichneten, verraten eine psychische Organisation, die,



Abb. 8. Théodore Chassériau, Die beiden Schwestern

so gewiß sie der seines Meisters unterlegen ist, doch etwas Neues gibt, eine weichere, eine weiblichere Atmosphäre, etwas sinnlich Wohltuendes und Schmeichelndes, das um so bezaubernder wirkt, als darunter die Strenge des Formgefühls nicht leidet. Das Doppelbildnis der beiden Schwestern (Abb. 8), herrlich im Aufbau und ganz klar im Rhythmus, überrascht durch eine wundervoll schmiegsame Malerei und durch eine feine Harmonie von Grau, Fleischton und Rosa. Die Zartheit der Mädchengestalten, das Unbestimmte ihrer Form in dieser Jugendlichkeit wird hinreißend symbolisiert durch dieses Gedämpfte in allem Formalen. Ingres hat in einer Zeichnung vom Jahre 1804 den Typus der stehenden Frauengruppe niedergelegt, und Schadow hat ihm in seiner Doppelstatue der beiden preußischen Prinzessinnen plastisches Dasein verliehen (Abb. 9). Dieser klassizistische Gedanke lag in der Luft. Aber gemalt hat Ingres diesen Typus (es sollten die Schwestern Harvey werden) nicht. Ob die Formulierung, die Chassériau ihm gab, ihn befriedigt hätte, steht dahin. Vielleicht erschien das Bild vor seiner eisigen Doktrin nicht streng genug, vielleicht sprach für sein Gefühl die Linie nicht genügend, und Chassériau erlag dann nachher ja auch rettungslos der im Malerischen schlummernden Gefahr, als er für den Rest seines Lebens zum energielosen Nachahmer von



Abb. 9. Gottfried Schadow, Doppelstatue

Delacroix entartete. Aber als Einzelwerk, in der glücklichen Verbindung von würdevoller Repräsentation und holdestem Sinnenreiz, bleibt auch dieses Werk kostbar für alle Zeiten. —



Abb. 10. Josephe Chinard, Mme. Récamier

Es gehört zu den merkwürdigsten Naturspielen der Kunstgeschichte, daß dieser Klassizismus, der doch von dem Erleben der antiken Plastik, äußerlich und formal genommen, einen Teil seiner Daseinsmöglichkeit herleitete, nun auf dem Gebiet der Skulptur selber mit der stärksten Qualität da auftritt, wo er noch mit Tradition von Früherem gesättigt ist und an die Tradition des 18. Jahrhunderts, an die Tradition des Barock anknüpfen kann. In Deutschland wie in Frankreich. Der Italiener Canova, dem Wiedererwecken der Antike räumlich und rassehaft näher als seine Zeitgenossen diesseits der Alpen und aus diesem Grunde vielleicht dem neuen Winkelmannschen Ideal hemmungsloser verhaftet als die von der Südsehnsucht im fernen Norden Befallenen, glaubte als vermeintlicher Erbe der Antike so felsenfest an die Überlegenheit der antiken Plastik, der römischen Plastik, daß er meinte, auch im Porträt das Gut und Erbe seiner unmittelbaren Vorgänger ungestraft ignorieren zu dürfen. Aber er irrte sich. Die Schönheit

seiner Kunst hat, alles in allem genommen, doch etwas Schattenhaftes, und die Paolina Borghese als Kopf allein würde matt wirken. Der ziemlich unbekannte Franzose *Chinard*, der größte Bildhauer des französischen Empire, als Natur vielleicht gar nicht einmal sehr stark, steht besser und lebendiger da. Seine Büste der Mme. Récamier (Abb. 10), im Formenleben streng zusammengefaßt und in der Modellierung zurückhaltender als alles, was der Barockplastiker Houdon je gemacht hat, sprüht dennoch von Lebendigkeit, weil sich das Erbe Houdons, eben die Lebendigkeit und die Bewegung, in Frankreich nicht so schnell vergessen ließ und innerlich weiterglühte.

Und auch *Gottfried Schadow*, dieser Mensch von einem wahrhaft ungeheuren Naturgefühl, hineingerissen in den vollsten Strom des deutschen, preußisch-antiken Klassizismus, konnte so standhaft allen idealistischen Verlockungen widerstreben und bei allem Verlangen nach Stilgröße diesem eigenen Naturgefühl vertrauen, weil er, durch seine Lehre bei dem holländischen Barockbildhauer Tassaert, noch mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Überlieferung stand. Vor seinen Büsten, die für uns Nachlebende doch vielleicht das Schönste von seiner Hand bedeuten, fühlt man nur Charakter



Abb. 11. Gottfried Schadow. Elert Bode

und Ausdruck. Dieser Astronom Elert Bode, im Jahre 1822 modelliert, ist lebendig als Person wie als Typus (Abb. 11). Individuelles und Allgemeines, Standesmäßiges, durchdringen einander im gleichen Rhythmus, wie das Natürliche, die gegebene Form, mit großer Stilempfindung miteinander verschmolzen sind. Eine Fähigkeit, die plastische Masse hinter allem Einzelleben machtvoll zusammenzuhalten, eine Gabe, im Gesicht die großen Flächen zu sehen und dominieren zu lassen und dann noch den Reichtum der Einzelformen zu gliedern und zu ordnen, diese Genialität äußert sich hier mit einer Unbefangenheit, die unmittelbar von der Natur, von der Anschauung herzukommen scheint und mit bewußter Stilisierung und Vereinfachung kaum noch etwas zu tun hat. Die geistige Haltung des Menschen, die Ruhe der Erscheinung ist sicher Schadows, nicht Elert Bodes Anteil. Man kann sich vorstellen, was ein Künstler geringeren Grades aus diesem „interessanten Gelehrtenkopf" gemacht hätte. Die Alltagsähnlichkeit wäre noch frappanter geworden, aber die große Repräsentation wäre verlorengegangen. Im ganzen 19. Jahrhundert lebte, außer vielleicht Rodin, kein Plastiker, der imstande war, die äußere Erscheinung innerlich so zu deuten und dabei die Würde zu bewahren. Schadows Genialität steht wie ein guter Geist am Eingang der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Schule gemacht hat sein Zeitgenosse und Nachfolger *Christian Rauch*. Wenn man von Schadows Genialität herkommt, fällt es einem einen Augenblick lang schwer, der Kunst Rauchs ganz gerecht zu werden. Der Unterschied zwischen Talent und Genie erschöpft den Abstand der beiden voneinander nicht ganz. Man denkt vom Talent heute ein wenig gering. Rauch besaß mehr als nur dies. Er besaß einen Stilwillen und ein hartes Können, das mit großem Ernst arbeitete und ihn zu Leistungen über das nur Begabte sehr weit hinausführte, zu Leistungen, die innerhalb des Stiles fast vollendet genannt zu werden verdienen. Indessen, neben Schadows bebender Genialität, die aus Urkräften stammt,



Abb. 12. Christian Rauch, Büste einer Dame

wiegt seine Kunst ein wenig leicht, und dieser manchmal das Elegante streifenden Leichtigkeit verdankt er vor allem seine große Beliebtheit. Er war zu Lebzeiten Schadows populärer als dieser, und Schadows sarkastisches Witzwort: „Mein Ruhm ist in Rauch

aufgegangen", kennzeichnet die Stellungnahme des Publikums: In Rauch sah man den eigentlichen Porträtisten der Epoche. Doch muß man sofort hinzufügen, daß dieser Tatsache das Fatale, das sonst mit Publikumskunst, und wenn sie auch noch so aristokratisch einherschreitet, eng verbunden zu sein pflegt, in diesem Falle fehlt. Er war kein Schmeichler und kein Mann der großen und kleinen Gefälligkeiten. Seine Bildnisse haben immer Charakter und Persönlichkeit, und seine Modelle unterscheiden sich scharf und sehr bestimmt voneinander, sie sind nicht in den gleichen Schönheitsrahmen gepreßt wie die Modelle der großen englischen Publikumsmaler Reynolds, Gainsborough und Romney, die einander auf schließlich recht langweilige Weise ähnlich sehen. Rauch besaß die Gabe, die Personen bedeutend zu machen, auch wenn sie es von Natur vielleicht nicht waren, ohne daß sie darum aufgeblasen aussehen. Diese Gabe steht jenseits der Talentfrage und beruht letzten Endes auf Divination. Und dies verbindet sich bei ihm mit einem angeborenen Sinn für Vornehmheit in Auffassung, Wirkung und Behandlung. Die marmorne Büste einer Dame (Abb. 12), architektonisch schwungvoll aufgebaut und zurückhaltend in der Flächenführung, äußert durch das feine Spiel der Akzente und durch den Ausgleich allgemeiner und individueller Züge so viel Lebendigkeit wie Innerlichkeit, so viel Haltung wie Empfindung. Das Glück, daß diese aus der Natur gewonnene Stilgröße am Anfang dieses Jahrhunderts steht, ist auf keinen Fall zu hoch zu veranschlagen. In welche Abgründe die Wiedererweckung dieser klassizistischen Tradition am Ende des Jahrhunderts hätte hineingeraten können ohne diese feste Basis unter den Füßen, ohne die von Schadow und Rauch aufgestellten Maßstäbe, läßt sich nicht leicht ermessen. Die Kunst der monumentalisierenden Vereinfachung, wie sie Adolf Hildebrand später trieb, würde ohne solche Vorgänger wahrscheinlich in der Luft schweben.

ZWEITES KAPITEL

DAS BILDNIS DER ROMANTIK



ns heute interessiert der einstmals, vor hundert Jahren, so leidenschaftlich geführte Kampf zwischen der klassizistischen und der romantischen Richtung kaum noch oder nur noch historisch. Auf das bei aller Kunstbetrachtung Wesentliche, auf die Wertfrage, die Frage nach Gut oder Schlecht, wenden wir diesen Gegensatz nicht mehr an. Uns kümmert nur die Leistung, da wir wissen, daß es nur eine Kunst gibt. Über den Standpunkt, Ingres „abzulehnen", weil der Akademismus, der sich aus der Formel des Klassizismus schließlich herausentwickelte, etwas Unschöpferisches bedeutet, sind wir ebenso hinaus wie über den akademischen Hochmut, der von romantischen Temperamenten, die Gefühl und Erregung mitteilen wollen, meßbare Korrektheit der Zeichnung fordert. Der Begriff Qualität stellt uns nichts Absolutes dar, sondern etwas sehr Relatives. Nach unserer Einsicht hat ein Bild dann Qualität, wenn es die Empfindung des Künstlers mit den adäquaten Mitteln einheitlich und restlos zum Ausdruck bringt. Es gibt aber gar keine romantischen oder klassizistischen Mittel. Jedes Mittel ist Konvention, und eine Konvention wird jedesmal nur aus der inneren Anschauung gewonnen. Darauf kommt es an, nicht auf die Richtung. In jeder Konvention, als Übereinkunft, liegt ebensoviel Fruchtbares wie Gefährliches.

Daß die Romantiker den Klassizismus bekämpften, bekämpfen mußten, verstehen wir dennoch wohl. Der Kampf ging im Grunde nicht gegen die Leistung, die Ingres brachte, sondern gegen die Formel, die sich aus ihr ableitete, gegen den Formalismus, der sich an sie anlehnte, gegen die Doktrin, die lehrbar und lernbar werden sollte und die, wie alles nur Lehrbare und Lernbare, das Schöpferische tötet. Als der im Jahre 1810 dreiunddreißigjährig verstorbene *Philipp Otto Runge* schon als ganz junger Mensch die Frage hinausgeschleudert hatte, ob denn die Kunst in den Sujets stecke und ob die Akademiker denn in sich selber nichts Lebendiges hätten, ob denn von je nicht alle Künstler, die ein schönes

Kunstwerk hervorgebracht, zuerst ein Gefühl gehabt hätten — da war die neue Parole ausgegeben, die Parole, die dann von der Romantik zum Feldgeschrei erhoben wurde.

Philipp Otto Runge war ein Genie, ein großer Neuerer der Kunst. Von der Empfindung und dem Nachfühlen der Phantasie aus wollte er eine neue Kunst schaffen, die nicht auf Nachahmung dessen, was zu früheren Zeiten irgendwann einmal Kunst gewesen war, beruhen sollte, sondern auf dem Leben der Seele und mit Hilfe eigener Deutung der Natur.

Diese Sätze, uns heute fast wie Trivialitäten anmutend, bedeuteten damals etwas ungeheuer Umstürzlerisches. Denn sie hießen nichts anderes als Abkehr von Schönheitsgesetzen und schrankenloser Glaube an die Herrlichkeit und Schöpferkraft der Individualität. Man geriet damit in den heftigsten Konflikt mit Goethe, der im Reiche des Ästhetischen schon eine Weltmacht war. Goethe mußte dies ebenso bedenklich finden wie das Treiben der Tieck und Schlegel, mit denen Runge in Dresden befreundet war. Aber das Mystische und Gefühlvolle, das Träumerische und Empfindungsselige war für Runge ja nur Ausgangspunkt, nur Anlaß, nur Erregung. Es verführte ihn nie zu Unklarheiten und Ungefähr, sondern diente ihm nur zur Vertiefung seines Naturgefühls und seiner Erlebnisse. In der Kunst selber, welche Form schafft, stand er mit beiden Füßen fest auf dem Boden des Wirklichen, und für die Entwicklung der künstlerischen Formensprache leistete er geradezu Entscheidendes: Er stellte als Programm auf, daß der Inhalt der Kunst des neuen Jahrhunderts Licht und Farbe und bewegendes Leben sein müßte — ein Programm, das dann erst um die Mitte des Jahrhunderts und ganz restlos erst im Impressionismus verwirklicht wurde. —

Mit dem überraschenden Blick für das Praktische und Notwendige, der den großen Genies oft angeboren ist, sah Runge, daß der geradeste Weg zum schöpferischen Realismus die Kunst des Porträts sein müsse, und in der von akademischer Belastung



Abb. 13. Philipp Otto Runge, Der Künstler mit Frau und Bruder

freigebliebenen Hansestadt Hamburg entfaltete er seine Tätigkeit nach kurzer und nicht sehr wesentlicher Lehrzeit in Kopenhagen bei Juel und nach einem durch den Verkehr mit dem alten Graff und durch die Freundschaft mit dem bahnbrechenden Landschafter Caspar David Friedrich sowie mit Tieck und Schlegel anregenden Aufenthalt in Dresden. Was er plante und infolge seines jungen Sterbens unglücklicherweise nur zum Teil ausführen konnte, war nichts Geringeres als die Monumentalisierung des Porträts. Vergleicht man die aus dem Jahre 1804 stammende Bildnisgruppe „Wir drei", die ihn mit seiner jungen Frau und seinem Bruder darstellt (Abb. 13), mit den so hochberühmten Bildnisgruppen im Freien, mit denen damals die englischen Porträtisten die Welt entzückten, so sieht man, daß es nun mit einem Male Ernst wird in der Kunst. Solche Tiefe des Gefühls im Menschlichen vermochte kein Künstler des 18. Jahrhunderts zu geben. Mit einer fast drohenden Monumentalität stehen die drei Menschen vor uns, jeder tief innerlich in seinem Wesen erfaßt, und alle drei verbunden durch den Strom eines großen Gefühls. Etwas Dramatisches wühlt in diesem Zusammensein, eine innere Erregung, wie man sie in solcher Leidenschaftlichkeit allerdings bei den auf Repräsentation ausgehenden Klassizisten, auch bei Ingres, vergeblich suchen würde. Das junge Ehepaar streng, aber innig aneinandergelehnt, der Bruder, mit dem der Künstler zusammenlebte, abseits, ein wenig einsam, ein wenig melancholisch. Aber die junge Frau hat still seine Hände ergriffen und stört die brüderliche Gemeinschaft nicht. Vor einem solchen Bilde begreift man, was Runge meinte, wenn er sagte, alles, was der Künstler schaffe, müsse in dem Urgrund einer inneren Empfindung verankert sein. Man versteht aber auch, daß dieses Bloßlegen des Psychischen und das Aufdecken persönlichster und unausgesprochener Geheimnisse den reifen, in namenlosen Kämpfen zur Abgeklärtheit gelangten Goethe beunruhigen mußte. Solches konnte, unter der Hand geringerer Künstler, gefährlich werden. Was so monumental an diesem Gemälde wirkt, beruht nicht



Abb. 14. Philipp Otto Runge, Die Hulsenbeckschen Kinder

zum geringsten auf dem plastischen Aufbau der Gruppe. Die wundervolle Geschlossenheit der Silhouette im ganzen und im einzelnen, das Verhältnis der Köpfe zueinander, mit der leisen Verschiebung ihrer Achsen und der feinen Drehung ihrer Massen, rhythmisch abgewogen und ausgeglichen wie Musik, diese Formenverhältnisse tragen den Charakter von Notwendigkeit und Größe und beruhigen die mächtige Empfindung, ebenso wie die stille Führung des reichen Lichtes. Und damit im Zusammenhang nun die Landschaft! Keine Kulisse mehr wie bei den Engländern, keine malerisch dekorative Andeutung, sondern Realität und Dasein überall, ein schwellender, von feinstem Formenleben erfüllter Raum, von getragener, geheimnisvoller Stimmung in Licht und dunkler Farbe.

Dies war das Anfangswerk unter Runges großen künstlerischen Taten. Wenn es auch für die Probleme, die ihn am lebhaftesten beschäftigten, über die Verhältnisse von Luft, Licht und Farbe, noch wenig aussagt — es ist dunkel und trübe geworden — als Typus einer neuen Gattung sagt es genug. Das Größte daran ist das Gefühl und die Tatsache, daß hier ein Bildnis zum Bilde wurde, mit seinen letzten Konsequenzen. Die Bildnisgruppe der Hülsenbeckschen Kinder (Abb. 14), eine Erfüllung der eigenen Forderung nach Licht, Luft und bewegendem Leben, erscheinungsstark in allem Gegenständlichen wie in allem Atmosphärischen und hinreißend durch die neue Bedeutung des Lichtes auf den farbigen Dingen, zeigt den gereiften Runge. Bilder von solcher Bedeutung wurden in der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts nur einmal gemalt.

Es gehört zu den größten Unglücksfällen in der deutschen Kunstgeschichte, daß Runge so früh starb. Er trug sich mit ganz großen Gedanken, und wenn er zur vollen Kraft gediehen wäre, hätte er sicher seinen Jugendplan, ein großes Wandgemälde seiner Familie, dramatisch komponiert und kontrapunktistisch verschlungen, noch ausgeführt (Abb. 15). Und Deutschland hätte mit einem Schlage einen Typus des großen Gruppenporträts besessen, wie er seit der Zeit der alten Holländer, seit ihren Regenten- und Doelenstücken, nicht mehr existierte. Von dieser Kunstkraft hätten mehrere Künstlergenerationen, die so ihren geborenen Führer verloren, leben können. So viel romantisch dämonisches Gefühl, bei so viel Stärke des Realismus, so viel neues Problem bei so viel Andacht vor der Natur waren selten in ein und derselben Persönlichkeit vereinigt. Für die Geschichte der Porträtmalerei, für die Frage, wie und durch welche Kräfte das Bildnis zum Bild werden kann, bleibt indessen die Gestalt Runges trotz aller unerfüllten Hoffnung für Deutschland doch das größte Erlebnis, und die Zeit, um das hier aufgehäufte Kapital fruchtbar zu machen, ist noch immer nicht verloren.

In Frankreich, dem eigentlichen Ursprungs- und Kampflande der romantischen Malerei, stand das Bildnis nicht so im Mittel-



Abb. 15. Philipp Otto Runge, Die Heimkehr, Handzeichnung

grunde des Interesses dieser Künstler wie bei Runge. Hier mochte die Vorherrschaft des klassizistischen Porträts unerschütterlich sein. Géricault und Delacroix sahen die Möglichkeit zu einer neuen, wenn man so will romantischen Bildform auf anderen Gebieten, und ihre malerische Phantasie drängte instinktiv zu dem artistisch moderneren Programm, dem Programm von Licht, Luft und bewegendem Leben. Géricault, der Vorläufer der Bewegung, Delacroix, das umfassende Genie der Romantik, und Daumier, der Einsame, dem die Zukunft gehörte, haben nur gelegentlich Bildnisse gemalt, nie auf Bestellung, sondern immer nur aus innerem Drang, um ein Erlebnis loszuwerden. Ob es nur ein Zufall ist, daß die beiden bedeutendsten Porträts, die Delacroix und Daumier malten, Musiker darstellen? Ob nicht vielmehr das innerlich musikalische Element, das aller romantischen Kunst, als einer Gefühls- und Empfindungskunst, irgendwie zugrunde liegt, hier unbewußt nach

Ausdruck verlangt? Da Dokumente hierüber fehlen und auch wohl nie auftauchen werden, weil Dokumente doch bestenfalls nur äußere Anlässe aufzeichnen, läßt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten. Auffallend aber bleibt die Tatsache. Als *Delacroix* sein Paganini-Bildnis (Abb. 16) schuf, wollte er sicher nicht nur den Menschen Paganini in seiner äußeren Erscheinung festhalten, so wie es Ingres in Rom im Jahre 1819 in einer schönen Bleistiftzeichnung (Abb. 17) getan hatte. Sondern er wollte sein Erlebnis Paganini ausdrücken, das, was er bei seinem Spiel empfunden hatte. Und in der Tat, unter all den vielen Paganini-Bildnissen, die auf uns gekommen sind, wüßte man keines zu nennen, das uns Nachgeborenen, die den Klang seiner Zaubergeige nie gehört haben, fühlbar machte, daß hier ein Zauberer und ein Dämon sein Wesen trieb. Vor Delacroix' genialer Skizze allein spüren wir einen Hauch davon und sind gebannt von dieser geisterhaften Erscheinung mit dem bleichen Kopf und den bleichen Händen, die aus dem Dunkel hervorleuchten. Der Mann ist ganz hingegeben an die Musik, als ob nur er sie vernähme, alles an ihm geigt und macht Musik, der Körper ist gespannt wie ein Violinbogen, aufgelöst in vibrierende Nerven. Die Haltung mit dem weit abgesetzten Bein muß charakteristisch für Paganinis Haltung gewesen sein, sie ist auch in anderen Bildnissen von ihm überliefert, und hier liegt gewiß ein Zug beobachteter Realität vor. Aber wie ist das hier alles Zufälligen entkleidet, wie ist dieser Zug zum Bildmotiv geworden, wie ist das einbezogen in die innere Spannung des ganzen Bildes! Was anderen ein äußerliches, vielleicht charakteristisches Detail bedeutete, ward Delacroix zu einem Moment tiefster, innerlichster Deutung. Die anderen geben dies und einiges dazu, Delacroix gibt nur dies und läßt alles andere weg, und nun steht der ganze Mann, weil das andere aus diesem Motiv sich gefühlslogisch entwickelt. Er hatte im Anschauen empfunden, daß hier der sprechende Ausdruck lag, und unbekümmert um das, was andere empfinden mochten und gesehen hatten, verläßt er sich einzig



Abb. 16. Eugène Delacroix, Paganini

und allein auf seine persönliche Empfindung. Die arbeitet er durch, sie reinigt und läutert er von allem nicht Dazugehörigen, von allem, was nicht in dieser Tonart spricht. Das wirkt neben der Objektivität und allgemeingültigen Repräsentation des Klassizismus vielleicht wie eine Karikatur, aber wie eine Karikatur, die Wesentliches und Geheimnisvolles enthüllt und die auch für Zeiten, denen die Repräsentation zur Historie geworden ist, immer noch lebendig bleibt. Das ist, mit einem Wort gesagt, romantische Auffassung, verarbeitetes Gefühl im Gegensatz zu verarbeiteter Anschauung. Ob Ingres' Paganini oder Delacoix' Paganini „ähnlicher" war, darüber streiten wir heute nicht mehr, schon weil darüber wahrscheinlich die Zeitgenossen genug gestritten und eine Lösung nicht gefunden haben. Ähnlich waren sie gewiß beide. Den Mann von der Zeichnung hätte man wahrscheinlich auf der Straße wiedererkannt, den Mann von Delacroix' Skizze wahrscheinlich nicht. Die einzelnen Züge des Gesichts gab Delacroix nur summarisch, nur in den entscheidenden, bestimmenden Formen. Aber vor Delacroix' Geistererscheinung glaubt man einen Hauch von Musik zu spüren, man ahnt den ganzen Menschen innerlich, und dies bedeutet für die Nachwelt nichts Geringeres als Ingres' unanfechtbare Objektivität.

Das Bild ist in der Skizze steckengeblieben, und zur Zeit seiner Entstehung sah man, und vielleicht auch Delacroix selber, es nur als eine Skizze an. Doch hätte er es nun ausführen sollen oder ausführen wollen, so hätte er nichts hinzuzufügen gewußt, wenn er das Wesentliche nicht zerstören wollte. Die Pinselstriche müssen offen liegen, weil nur so, nur bei dieser illusionistischen Technik, die Suggestion des Lebendigen, Beweglichen, wirksam wird. Die Augenphantasie des Beschauers soll mitarbeiten. Denn nur durch diese mitschaffende Tätigkeit gerät die Seele in Schwingung. Da die offen liegenden Pinselstriche die Form modellieren und ihre wichtigsten Punkte, sozusagen die Gelenke der Form, ausdrücken, ist der Eindruck von organischer Form trotzdem



Abb. 17. Ingres, Paganini, Zeichnung

vorhanden. Wie wenig diese Art persönlicher Willkür ihr Dasein verdankt, wie sehr sie sich, obgleich sie ursprünglich auf rein individuellem Eindruck beruhte, als notwendig erwies, zeigt die Weiterentwicklung der französischen Malerei, die im Impressionismus diese Art zum allgemeingültigen Ausdrucksmittel erhob.

Auch *Daumier* geht ja in seinem Berlioz-Porträt (Abb. 18) denselben Weg. Mit mächtigen, losen, unvermittelt nebeneinanderstehenden Pinselstrichen baut er den Kopf mit seinem Reichtum durchwühlter Flächen auf. Nirgend setzt eine Form mit scharfem Kontur gegen die Nachbarform ab, selbst der Nasenrücken mit seinen Kanten lebt nur durch offen gegeneinanderstehende Flächen. Aber weil Daumier die Form von innen heraus beherrschte, konnte er auf die sorgsam rundende Modellierung verzichten und mit erregten Andeutungen alles sagen, was er sagen wollte, und wir sind gewiß, daß nur dadurch die glühende Lebendigkeit, das Geniale und das Dämonische, das in diesem Berlioz rumorte, in Erscheinung treten konnte. Drohend wirkt dieses Antlitz und diese Gestalt, voll von tobenden Kontrasten und doch einheitlich. Daumier übertreibt immer, aber er übertreibt von seinem Gefühl aus. Er weiß, was wirkt, was den Gesamteindruck bestimmt. Mochte

immerhin Berlioz Augenblicke haben, wo er weniger bedeutend und weniger leidenschaftlich aussah, das Bedeutende und Leidenschaftliche enthüllten sich vor Daumiers forschendem Blick nun einmal als die wahrhaft treibenden Kräfte dieser Seele, und deshalb mußten sie herausgestellt werden, mit aller Rücksichtslosigkeit des unbestechlichen Wahrheitssuchers. Was verschlägt es da, ob die Nase ein wenig zu lang ist, ob die Augen etwas zu tief liegen und ob sich die Schläfen vielleicht zu scharf von der Stirn absetzen? Jene seelischen Kräfte, die Daumier als die treibenden Kräfte in dieser Seele empfand, hatten ja nun einmal diese Formen, die so vernehmlich sprachen, geschaffen. So mußten sie im Bild auch um so vernehmlicher sprechen als alle die anderen Züge, die auch da waren, aber nur weniger bedeuteten. Und wenn der Mann immer die Rosette der Ehrenlegion und wenn er gerne leuchtende Krawatten trug, um so besser, dann wurde die Sprache der Kontraste, das kreischende Zinnoberrot und das leuchtende Blau, gegen das Schwarz der Kleidung und das Braun des Hintergrundes noch schärfer und halfen mit, das Aufgeregte und Zerrissene, das in der Seele und der Kunst dieses Menschen lebte, noch sinnenfälliger zu machen. Jeder Akzent, den Daumier hinsetzt, steigert den Eindruck des Charakteristischen.

Alles in allem, an Äußerlichkeiten genommen, bedeuten Delacroix und Daumier Gegensätze in der Malerei. Delacroix' Farbenjubel und Farbenorganisation, die aus der Materie Kostbarkeiten machen wie Edelsteine oder Blumensträuße, sind durch eine Welt sinnlicher Anschauungserlebnisse geschieden von Daumiers grüblerischem Helldunkel, das an den farbigen Schönheiten der Außenwelt achtlos vorüberschreitet. Aber auf dem Gebiete des Porträts begegnen die beiden einander auf merkwürdige Weise, so sehr und so innerlich, daß es scheint, sie hätten für einen Augenblick lang ihr Wesen vertauscht. Wenn man nicht wüßte, von wem der Paganini gemalt ist, so würde man auf Daumier raten, und der Berlioz enthält mannigfache Beziehungen zu Delacroix'

berühmtem Selbstbildnis im Louvre, nicht nur Beziehungen innerlicher Art. Auch wenn es nicht überliefert wäre, daß Delacroix, erschrocken über diesen Riesen, der da im Dunkel neben ihm lebte, Aquarelle von Daumier kopierte, müßten wir vor diesen Bildnissen die innere Verwandtschaft der beiden spüren: ihre Kunst ging von den gleichen Voraussetzungen aus, von dem großen inneren Gefühl als dem Erreger künstlerischer Taten. Das tut ja am Ende jede große Kunst, und aus diesem Grunde vornehmlich sagt uns der Gegensatz zwischen Romantik und irgendeiner anderen Richtung heute so wenig Wesentliches. Romantik ist in jeder Kunst. Aber daß sie es waren, die diese Urerregung des Schöpferischen auch bei der Arbeit als die leitende Magnetnadel ansahen und nicht erlauben wollten, daß ihr ursprüngliches Erlebnis vollkommen ausgelöscht werde, diese innere Organisation schmiedet die beiden zusammen und gibt uns das Recht, sie als die Führer der französischen Romantik in der Malerei zu bezeichnen.

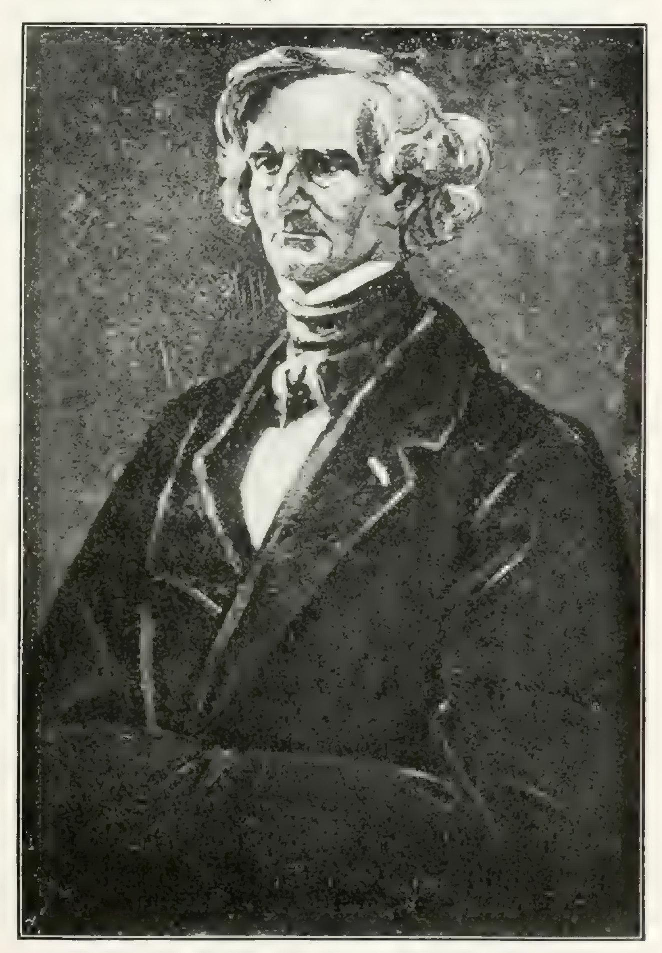


Abb. 18. Honoré Daumier, Hector Berlioz

Bei einer derart persönlich und indi-



Abb. 19. Gerhard von Kügelgen, Goethe

viduell gerichteten Kunstgesinnung, wie die so aufgefaßte Romantik notwendig sein mußte, versteht sich von selber, daß diese Künstler in dem, was ihr Eigenstes vorstellt, Nachfolger und Schüler nicht wohl haben konnten, wenigstens nicht unmittelbare. Was Delacroix und Daumier für die Zukunft bedeuteten, wurde auf eine Weise fruchtbar, die das hier vorliegende Problem nicht berührt. Romantische Bildnismalerei, die als solche schöpferisch gewesen wäre, gibt es in Frankreich, außer bei Delacroix und Daumier, nicht, eine Schule etwa im Sinne der Ingres-Schule schloß sich an sie nicht an. Doch war die Kunstgesinnung, die in ihnen lebte, so stark und so allgemein in der Zeit begründet, daß sie sich auch auf dem Gebiete der Plastik wenigstens in einer großen Persönlichkeit äußert: in *David d'Angers.* Der war von Haus aus ein Klassizist, ein glühender Verehrer der Antike und antiker Formensprache. Wenn er trotz dieser Herkunft im Bildnis auf romantischen Wegen wandelt, wenn er aus Begeisterung für Goethe nach Weimar kommt und kurz vor dem Tode des Gewaltigen ihn noch in einem Medaillon und in einer Kolossalbüste modelliert und wenn er ihn dann, den Statthalter griechischen Geistes auf Erden, in

einer Gestalt auf die Nachwelt bringt, so romantisch, so persönlich, so wild erregt, daß neben ihr noch Schadows realistisch großartige Goethebüste aussieht wie milder Klassizismus und Kügelgens Bildnis (Abb. 19) wie harmlosester Alltag, dann heißt das so viel, daß in Frankreich die romantische Richtung zeitweise zu einer Notwendigkeit geworden war.

Im August 1829 hatte David d'Angers in einer Arbeit von vierzehn Tagen das Modell des Goethekopfes in dreifacher Lebensgröße fertiggestellt, und im Sommer 1831 traf der Marmor in Weimar ein und wurde in der Bibliothek aufgestellt (Abb. 20). Goethe hat das Werk also noch fertig gesehen. Wir wüßten gerne, was er dazu sagte. An und für sich schätzte er den Franzosen. Als er im März 1830 von ihm eine große Kiste mit Gipsabgüssen nach Medaillonporträts französischer Schriftsteller wie Mérimée, Alfred de Vigny, Victor Hugo und anderen erhielt, erklärte er diesen Besitz für einen großen Schatz. Aber das

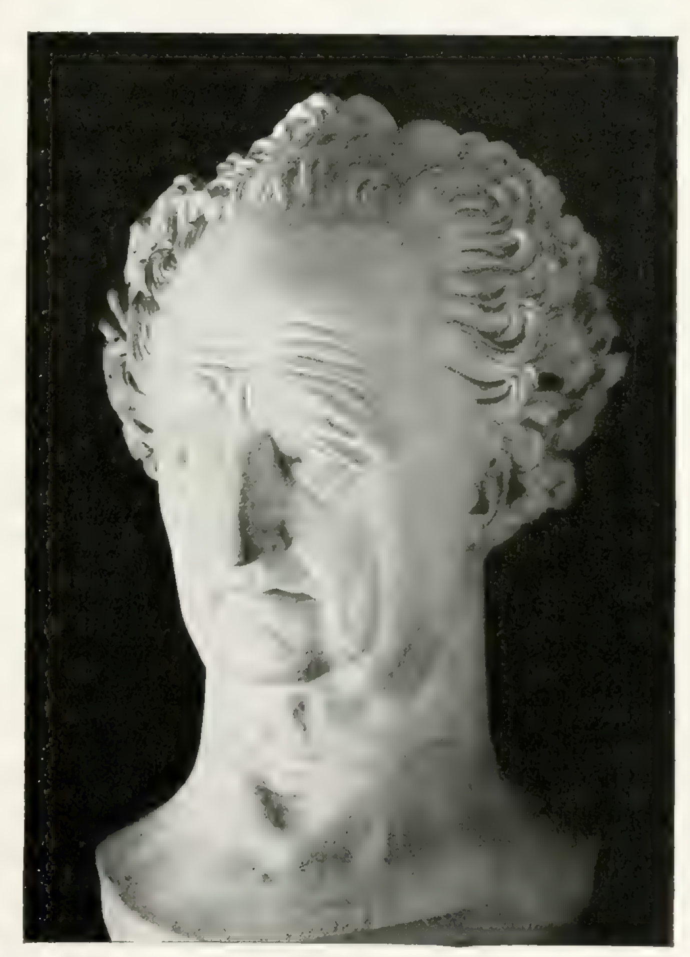


Abb. 20. David d'Angers, Goethebuste
Mit Genehmigung des Goethe-National-Museums, Weimar

waren Reliefmedaillons, die an sich durch den Reliefstil immerhin gemäßigt aussehen, und auch Goethes eigenes Medaillon von David wirkt ganz ruhig. Der Kolossalkopf aber verrät ungeheure Erregung und bohrende Psychologie, mit dem gesträubten Haar, der grausam durchfurchten Stirn und dem drohenden Blick, hinter dem etwas eisig Furchtbares tobt und schafft, liebt und leidet. Dem gegenüber erscheinen die fein beobachteten Einzelzüge an Mund und Augen wie untergeordnete Dinge. Als Gesamtbild von Goethes geistiger Persönlichkeit hat David d'Angers etwas derart Kühnes und Gewalttätiges geschaffen, wie es kein anderer Künstler gewagt hätte, etwas so Persönliches und auf Divination Beruhendes, daß man erschrickt vor dieser Deutung des Innerlichen, vor diesem Menschen, der ein Herz hatte von Stein, aber von Feuerstein. David d'Angers konnte kein Deutsch. Wenn er Goethe las, mußte er ihn in einer Übersetzung lesen, und wir wissen, wie sehr die damaligen französischen Übersetzungen Goethescher Werke den Eindruck des Originals abschwächen und glätten. Wenn er trotzdem imstande war, bei dem Gegenüberstehen Auge in Auge das Unheimliche und Dämonische, in einem langen Leben voll Zucht und bewußten Strebens nach Stil und Haltung Gebändigte herauszufühlen, so beweist das, wessen die rückhaltloseste persönliche Hingabe, die sich auf ihr Gefühl verläßt, in der Kunst fähig sein kann. Sollte Goethe selbst auch dieses Werk bewundert haben, so konnte er an ihm wohl im wesentlichen die große, in ihrer Art harmonische Leistung bewundern, diese große, einheitlich und rhythmisch gegliederte Form, die trotz des kolossalen Maßstabes an keiner Stelle leer wirkt. Wir wissen ja auch, daß er Delacroix' Illustrationen zum „Faust“ schätzte, die doch auch so unklassisch wie nur denkbar aussehen. In Goethes alten Tagen, als in Frankreich die Romantik in großen Künstlern blühte, waren der Vertreter der klassischen Kunstgesinnung und die romantischen Künstler am Ende doch keine Todfeinde mehr.

DRITTES KAPITEL

NAZARENER UND REALISTEN





Wenn es, kunsthistorisch genommen, auch auf dem Gebiete des Porträts möglich ist, die gangbaren Klassifizierungen von beherrschenden Richtungen einigermaßen aufrechtzuerhalten und den Gegensatz zwischen klassizistischer und romantischer Auffassung im Bildnis anzuerkennen — über diese ganz allgemeinen Unterscheidungen hinaus geht es nicht. Was Philipp Otto Runge von Jacques Louis David trennt, aus welchem Grunde Delacroix' Paganini mit irgend einem Bildnis von Ingres innerlich und äußerlich keine Gemeinsamkeiten haben kann, sieht und fühlt man auf den ersten Blick. Kommt man aber zu den Nazarenern, deren Kunst doch im Gebiete des Historienbildes eine eigene Richtung bedeutet, und fragt man nach dem eigentlichen Wesen des nazarenischen Porträts, so wird man um die Erklärung sehr bald verlegen. Die Bildnisse, die sie gemalt haben, verraten vielleicht, wenn auch sehr temperiert, eine romantische Empfindung. Aber diese romantische Empfindung erzeugte keine neue Form, sondern die Form geht im wesentlichen auf die gleichen Dinge hinaus, wie sie die Klassizisten auch schufen, bald mehr, bald weniger persönlich gefärbt, und die Hamburger Nazarener kommen alle deutlich von ihrem Schulhaupt Runge her und verlieren, mit wenigen Ausnahmen, ihr Bestes, als die geistige Kraft, die von Runge ausging, erloschen war. In der Berührung mit der wirklichen, konsequenten Nazarenerkunst schliff sich ihre Individualität sehr bald ab. Oldach und Wasmann, die ernstesten unter ihnen, brachten in der Berührung mit dem Nazarenertum schließlich ihre Persönlichkeit zum Opfer, und Wasmann trat in Meran dann nicht nur äußerlich zum alten Glauben über.

Es ist aber ein Zeichen der Stärke und nicht der Schwäche, daß man von einem spezifisch nazarenischen Bildnis nicht gut reden kann, wenigstens nicht ein Zeichen der Schwäche für die Porträtgesinnung, die nun einmal in der ganzen Zeit lebte. Sobald die Nazarener, auch die Führenden unter ihnen, Bildnisse malten, fiel wie mit einem Schlage alles Nazarenische und nur Gedankliche,

alle Kartonzeichnergesinnung und alles Hantieren mit bewußten archaisierenden Stilabsichten fort, und sie standen wieder naiv der Wirklichkeit gegenüber. Hier, wo sie wohl oder übel es zunächst mit dem Realen, dem Sichtbaren zu tun bekamen, mußten sie Farbe und Form bekennen, etwas, das ihnen sonst im Leben ja ein wenig schwer fiel. Von ihrem Ideal, dem Streben nach festem Stilgefühl, konnten sie in das Bildnis immer noch so viel hinüberretten, daß es zu einer Steigerung, nicht zu einer Ertötung des Natureindrucks führte.

Johann Friedrich Overbecks Familienbild, ihn selbst mit Frau und Kind darstellend (Abb. 21), bezeichnet die Art. Von äußerlichem Idealisieren im Sinne Peruginos findet sich nicht allzu viel, am meisten noch in der Gestalt der Frau, die dasitzt und die Augen niederschlägt wie eine umbrische Madonna und deren Antlitz in der Allgemeinheit der schön ausgerundeten Formensprache etwas hinüberstilisiert erscheint nach dem Formenideal vergangener Zeiten, an welche dann noch der Ausblick aus dem Fenster mit seinen italienischen Bauten und seinem einsam dastehenden Bäumchen erinnert. Die beiden anderen Köpfe des Gruppenbildes dagegen, der Mann und das Kind, sind volle, lebendige Wirklichkeit, bei aller Klarheit des Aufbaues und der still fließenden Linienstrenge. In dem frommen Antlitz des Malers lebt Gefühl und Bestimmtheit, das Kind ist sogar höchst individuell gegeben. Die Komposition leidet etwas an einer vielleicht gewollten primitiven Enge — der Mann hat so wenig Platz im Bilde —, aber der Gesamtrhythmus klingt doch überall gleichmäßig und rein, ebenso wie die Farbe.

Wenn sogar der leidenschaftlichste Vorkämpfer des nazarenischen Gedankens ein derart wirklichkeitsnahes Bildnis malen konnte, noch dazu von sich und den Seinen, bei einer selbstgestellten und durch nichts gehemmten Aufgabe, dann sieht man, daß von dem Begriff des „nazarenischen Porträts" nicht allzu viel Böses und Weltfremdes zu befürchten steht. Es war für die Nazarener und für die Frage, was von ihrem einstigen großen Ruhm und ihrer



Abb. 21. Johann Friedrich Overbeck, Familienbild des Künstlers

Herrschaft einst bleiben würde, ein großes Glück, daß sie hin und wieder Bildnisse malten. Von *Eduard Jakob Steinle* gibt es aus seinem ganzen Schaffen nichts Besseres als das Porträt seines Töchterchens, das so monumental dasteht und zugleich so viel Kinderwahrheit und so viel fesselndes Eigenleben enthüllt (Abb. 22). Der Trotz und der Liebreiz eines solchen Wesens vereinigen sich in Ausdruck und Haltung, und der seitliche Blick in der schönen Beleuchtung des Kopfes verrät viel von dem werdenden Charakter. Kinderbildnisse werden den schwersten Aufgaben der Malerei zugezählt, weil sie eine sehr entwickelte und empfindliche Fähigkeit des Seelenlesens voraussetzen. Aber die Zeit konnte mit der Physiognomie des Kindes noch etwas anfangen. Als *Moritz von Schwind* die fünf Ältesten seines Freundes, des Nazarenermalers Julius Schnorr von Carolsfeld, auf einer Leinwand festhielt, nur die Köpfe, gab er etwas so Lebendiges und Intimes, etwas so Sprechendes und Charakteristisches, daß diesen Leistungen aus dem Bereiche heutigen Kunstschaffens nicht viel Ebenbürtiges



Abb. 22. Eduard von Steinle,
Des Künstlers Töchterchen Karoline



Abb. 23. Moritz von Schwind, Die Kinder Schnorrs v. Carolsfeld

zur Seite zu setzen wäre (Abb. 23). Allerdings mag man zur Erklärung dieser überraschenden Erscheinung, daß gerade diese Stilkünstler mit dem von Hause aus Stillosen so gut fertig wurden, darauf hinweisen, daß es gerade immer die eigenen Kinder der Künstler oder die ihrer Freunde waren, denen sie so viel Charakteristik ablauschten, weil sie ihnen aus der dauernden Intimität der Häuslichkeit so vertraut waren; und man mag mit Recht die Frage aufwerfen, ob sie auch wohl vor fremden Menschen, bei Porträtaufträgen von irgendwoher, nicht auch versagt hätten wie die heutigen Maler so oft. Diese Frage darf immerhin offen bleiben. Aber wenn man sieht, daß einer dieser Nazarener, *Philipp Veit*, der auch in Selbstbildnissen und Freundesbildnissen so Bedeutendes zu sagen wußte, sein Allerschönstes in einem repräsentativen, bestellten Damenporträt, dem der Freifrau von Bernus (Abb. 24), gab, so begreift man, daß es wenigstens nicht immer nur die bei

der eigenen Familie und dem Freundeskreise selbstverständliche Intimität war, die zu solchen Leistungen führte. Natürlich darf man bei dem Worte Repräsentation nicht an das denken, was Ingres künstlerisch mit diesem Begriff verband. An seinem Formendasein gemessen, wirkt dieses Damenbildnis ein wenig leer und fast ein wenig konventionell. Aber intime Erfassung einer Persönlichkeit und Lebendiges, dabei eine gewisse Pracht in der äußeren Erscheinung enthält es doch. Hätten wir mehr Bildnisse dieses Schlages in Deutschland, so wüßten wir besser, wie die Dame um 1840 in Deutschland eigentlich aussah, nicht die alte Dame, die ja wegen der stärker ausgesprochenen Charakteristika leichter zu malen ist, sondern die vornehme, elegante junge Frau, für deren Typus in Frankreich ja auch der späte Ingres so herrliche Beispiele hinstellte. Des Hamburgers *Julius Asher* Bildnis der Jenny Lind, der großen schwedischen Sängerin (Abb. 25), fällt schon wieder in das Gebiet des Künstlerporträts und besticht durch die unter Künstlerseelen häufige Schnelligkeit, mit der sich innere Berührungen vollziehen. Von der feinen



Abb. 24. Philipp Veit, Freifrau von Bernus



Eduard von Steinle, Karoline



Strenge der leider so seltenen Arbeiten aus Ashers Hamburger Frühzeit ist es trotz allem doch schon weit entfernt. Und ebenso fand auch *Julius Hübner* die glücklichste Formulierung seines sehr beträchtlichen Porträtkönnens in dem Augenblick, wo er drei Malerfreunde, Karl Friedrich Lessing, Karl Sohn und Theodor Hildebrand, in einem Rahmen vereinigte (Abb. 26). In diesem Werk ist ein neuer Typus der Porträtgruppe geschaffen, einer, der sich selbständig erhebt über alles Bisherige. Er gibt die drei Köpfe eng aneinandergerückt, nur die Köpfe, dicht unter den Schultern abgeschnitten. Zwei im Profil nach links, der dritte in Dreiviertelwendung ihnen zugeneigt. Dadurch, daß der Kopf dieses Dritten — es ist Lessing — allein in voller Silhouette sichtbar wird, während die beiden anderen sich überschneiden, dadurch, daß der Künstler ihn etwas seitlich rückt und ihn sich in die Tiefe drehen läßt, gewinnt er das formale plastische Gleichgewicht wieder, das so leicht verlorengehen konnte. Zugleich sagt er damit diskret seine Meinung über die Bedeutung dieser drei. Lessing war der Bedeutendste unter ihnen, er sah auch wohl am bedeutendsten aus, und deshalb bekam er



Abb. 25. Julius Asher, Jenny Lind

denn auch mehr plastisches Volumen als die anderen. Solche Formulierung eines Problems bedeutete viel innerhalb ihrer Zeit, und es steht vielleicht im Zusammenhang mit dem Glück und der Befriedigung über diesen Fund, daß der Künstler sich hier einer freieren und lebendigeren Malweise überließ, als er sonst gewohnt war. Die kühne, halb offene Pinselführung, die reiche Behandlung im Licht, die fein abgestufte Tonfolge der Helligkeiten, alle diese zunächst formalen Züge entstammen aus so unmittelbarer künstlerischer Anschauung und Sinnenfreude, daß sich hierbei zugleich die Charakteristik vertiefte. Je leidenschaftlicher sich Hübner mit der Erscheinung nach solchen Gesichtspunkten auseinandersetzte, um so tiefer gelangte er in die psychische Deutung hinein. Hier sieht man, was es heißt, wenn man sagt, ein Bildnis muß ein Bild sein. Da hier der für das damalige Niveau nicht häufige Fall vorliegt, daß der Künstler von einem starken Bildwillen beseelt war, geriet auch das Bildnishafte gleichsam wie unter der Hand um so besser. An solchen Problemen, an der klaren Erkenntnis über die Bedeutung solcher Problemstellung fehlte es damals in Deutschland, wahrscheinlich weil nirgends ein Echo dafür vorhanden war. So mußte auch diese Leistung wieder vereinzelt bleiben.

Als Philipp Otto Runge nach seinem Dresdener Aufenthalt, wo ihm die Zeit an der Akademie nichts gegeben hatte, sich Hamburg zu seiner Stätte ausersah, um dort eine wesentlich auf der Porträtkunst aufgebaute Malerschule ins Leben zu rufen, leitete ihn ein sicherer Instinkt und ein klarer Blick für das Mögliche. Eine Tradition war da — der alte Groeger hatte beträchtliche Bildnisaufgaben gemeistert — und eine Akademie war nicht da, an der ursprüngliche Talente hätten zugrundegehen können. Außerdem ließ sich hier eine neue Tradition aufbauen, eine Tradition, die durch das lebendige Entgegenkommen des sozialen Elementes langsam wachsen konnte, denn Hamburg besaß etwas, was andere Orte gar nicht mehr oder in viel weniger ausgesprochenen



Abb. 26. Julius Hübner, Die Maler Lessing, Sohn und Hildebrand



Abb. 27. Erwin Speckter, Schwester Mine an der Staffelei

Formen besaßen: eine Gesellschaft, die gewohnt war, sich zur Geltung zu bringen. Und nun ist es erstaunlich, zu sehen, wie in dieser Stadt und in dieser äußerlich, durch die napoleonischen Kriege und die Kontinentalsperre so unglücklichen Zeit eine Fülle von Begabung aufsteht, die mit zum Verheißungsvollsten im damaligen deutschen Kunstleben gehört. Oldach, Wasmann, Erwin und Hans Speckter (Abb. 27), Milde (Abb. 28), die Brüder Gensler und noch einige andere von weniger stark umschriebenem Charakter stehen plötzlich da als ein neues Geschlecht, das, angefeuert durch Runges künstlerischen Ernst und hingerissen von seiner Gefühlskraft, sich seine Aufgaben in der Darstellung des Menschen, wie er wirklich ist, sucht. Diese Leute haben damals, oft im Miniaturformat mit dem Bleistift, Bildnisse von der größten Unerschrockenheit oder von der tiefsten Andacht vor der Natur geschaffen, Bildnisse von bohrender Charakteristik und von schwärmendster Intimität. Eine bürgerliche Kunstübung im besten Sinne des Wortes war hier im Werden, und Großes ward versprochen. Das Bildnis zum Bild zu machen war der heimliche Motor aller dieser Gedanken, den Menschen darzustellen, schlicht

in seiner schlichten Umgebung, dies ward immer wieder von neuem versucht.

Fragt man sich, was aus alledem schließlich geworden ist, so beklagt man bald die Widrigkeit des Geschickes, das über diesem Streben waltete. Runge starb schon 1810, und damit fehlte dieser Künstlergruppe das führende Genie. Einige dieser Maler, wie der gleichfalls jung verstorbene Oldach, der ein erstaunlich frühreifes Talent war, gingen dann aus Mangel an Führung doch auf die Akademie, lernten dort, was zu lernen unwesentlich war, und verlernten, was sich nicht lernen ließ. Andere, wie Milde, wurden Forscher und Kunsthistoriker, und Wasmann endlich, die größte Begabung, die auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei sehr Überraschendes und Zukunftsreiches geäußert hatte, verlor sich in einem äußerlichen und blutleeren Nazarenertum. Wer sich behauptete, wie Günther Gensler, kam doch nicht dazu, alle die



Abb. 28. Julius Milde, Bildnis Erwin Speckters

großen Anlagen fruchtbar zu machen. Die Zeit war noch nicht reif für das Neue und Einfache, die Künstler fanden das Echo nicht, das auf die Dauer eben doch nicht ausbleiben darf: Sie fanden keine Auftraggeber, die Gesellschaft, die vorhanden war, ließ sich von der Genialität des zu früh verstorbenen Runge nicht mit fortreißen und glaubte nicht an die Bedeutung dessen, was übrig blieb.

Was unter den Händen eines talentvollen, die Zeichen der Zeit verständnisvoll deutenden jungen Menschen aus der vorhandenen Tradition werden konnte, sieht man an den frühen Bildnissen von *Julius Oldach*. In dem Bildnis seiner Tante Elisabeth (Abb. 29) ist die Tradition nur latent, nur als ernsthaftes Handwerk lebendig, äußerlich erinnert das Bild schon an gar nichts Früheres mehr, trotzdem es doch von einem erst Zwanzigjährigen stammt. Eine Charakterstudie von ganz seltener Eindringlichkeit steht vor uns: ein Gesicht mit ernsten Zügen, ein einsamer, leidender, etwas bekümmerter Mensch, dem man ansieht, daß er mit dem Schmerz auf vertrautem Fuß stand, still und nachdenklich und trotz gebeugter Haltung innerlich aufrecht. Wo ist in der damaligen Kunst ein Bildnis, das die Seelendeutung so tief treibt und das menschliche Herz bis tief in sein Innerstes so bloßlegt, so naiv und so leidenschaftlich nach Wahrheit suchend! Man findet dies anderswo nicht. Der Jüngling, der dies malte, stand ganz auf dem Boden des neuen Jahrhunderts, auf dem Boden des Menschlichen und wahrhaft Humanen, das im 19. Jahrhundert endlich zum Durchbruch kam, nachdem im 18. Jahrhundert die größten Geister dafür gekämpft hatten. Er stand auch, in dem Verzicht auf alles Zurechtgemachte, ganz in der Sphäre des Bürgerlichen — man merkt, daß aus den unteren Schichten des Volkes ein neuer Stand heraufkommt, der sich und sein Lebensgefühl zur Geltung bringt. Erstaunlich bleibt dabei, was dieser Mensch schon alles kann, denn im Malerischen findet man hier eine Begabung für die Darstellung der Materie, wie sie damals nicht sehr häufig war, ein Gefühl



Abb. 29. Julius Oldach, Bildnis der Tante Elisabeth



Abb. 30. Alfred Rethel, Die Mutter des Künstlers

für das Stoffliche und die Oberfläche der Dinge von sehr weitgehender Intimität. Der Fleischton ist sehr kräftig hingesetzt mit Lichtern und Schatten, der Ton des schwarzen Kleides wirkt vornehm, und das Beiwerk, wie die Spitzen und die Bänder und die Haube, haben genau so viel Wirklichkeit, wie das plastische Gefühl des Ganzen voraussetzt. Vergleicht man mit dieser malerischen Noblesse etwa *Rethels* im Menschlichen ähnlich bedeutendes Bildnis seiner Mutter (Abb. 30), das schwer und erdig im Ton aussieht, so weiß man, wo die höhere malerische Kultur zu suchen ist. Und dabei war Rethel ein großer Mann und Oldach nur eine Hoffnung.

In noch höherem Niveau war der merkwürdige *Wasmann* zu Hause. Zu der Intimität im Charakteristischen und der stillen Noblesse im Malerischen gesellt sich bei ihm ein Gefühl für große Form, die an das von Overbeck Gewollte erinnert, aber weit darüber hinausgeht und die sich in ganz glücklichen Augenblicken, wenn auch von ferne, in eine Reihe mit Ingres rücken darf. Wasmanns Kunst stellt sich sehr stark auf Linie und Zeichnung ein. Was die führende Melodie bedeutet, neben welcher das solide Malen-



Friedrich Wasmann, Bildnis einer jungen Frau



können die Rolle der Instrumentierung übernimmt, sagen seine besten Frauenbildnisse (Abb. 31). Vor allen das einer jungen Frau mit roter Korallenkette (Tafel IV). Dieses auf den rechten Arm gestützte Antlitz mit dem ruhigen, träumerischen und etwas melancholischen Blick vergißt nicht wieder, wer es einmal gesehen hat. Etwas Innerliches, das beiden, dem Maler wie seinem Modell, gemeinsam gewesen sein muß, lebt hier auf zu monumentaler Gestalt. Man spürt vor diesem Bildnis etwas von dem Hauch großer Zeiten, und die kühle, ganz an ihr Objekt hingegebene Sachlichkeit hat am Ende etwas Hinreißendes. Dekorative Haltung verbindet sich mit der Intimität herber Anmut und steht gleichzeitig zwischen Altmeisterlichem und Modernem, in demselben Grade, wie Farbe und Zeichnung einander durchdringen. Trotz ganz bestimmt sprechender Linienführung und Formenmodellierung sagt doch die Linie nicht das Letzte. Zu dem Sinn für die einfache Auffassung großer Formenzusammenhänge gehört es, daß das Letzte der Dinge auch malerisch modelliert ist. Der Landschafter, der in Wasmann steckte und der viel wußte über die gegenseitigen Beziehungen von Licht, Luft und



Abb. 31. Friedrich Wasmann, Mädchenbildnis

Farbe, ist heimlich mit am Werk. Wenn man dem Kontur nicht mehr nachgehen kann und denkt, die Kraft und Spannung der Linie habe ausgelassen, steht plötzlich die malerisch modellierte Plastik da, enthüllt neue Reize des Sichtbaren und gibt neue Rätsel auf.

Man versteht, daß hier Probleme rein künstlerischer Art angedeutet sind, die weit über ihre Zeit hinaus in die Zukunft weisen, Probleme, die der Arbeit einer ganzen Generation bedurft hätten, um zu allgemeiner Bedeutung zu gelangen. Sehr viel Klarheit über das, was in diesem Sinne künstlerisches Problem bedeutet, und sehr große Selbstbescheidung war vonnöten, um dergleichen durchzusetzen. Dies besaß die Zeit noch nicht, und Wasmann war ein unglücklicher Mensch, der nicht zur Bedeutung kam. Aber wie groß das war, was er anbahnte, kann man ermessen, wenn man daran denkt, daß der Mensch, der solche Probleme dann aufgriff und zum Siege führte, Wilhelm Leibl hieß. Erst er besaß die große Ruhe, die große Selbstzucht und das geniale Handwerkertum altdeutschen Schlags, um hieraus die ganz große Kunst der Menschendarstellung zu machen.

Wir wissen, daß Runge sich als ganz junger Mensch schon mit dem Plane trug, ein Gruppenbild monumentaler Art zu malen, seine Familie in dem Augenblick, wo die Söhne ins Vaterhaus zurückkehren. Er sah, daß die Aufgabe des großen Gruppenporträts die reichsten Möglichkeiten zur Entfaltung einer historischen Bildniskunst bot, und in der Tat sollte man denken, daß eine Stadt wie Hamburg, mit ihrem Bürgersinn und ihrer Selbstverwaltung den holländischen Kulturzentren des 17. Jahrhunderts in so manchen Dingen verwandt, Interesse an der Entstehung und Entwicklung einer solchen Bürgerkunst hätte haben müssen. Auch abgesehen von dem regierenden Senat mit seiner alten Tracht waren in den vielen Gesellschaften und Korporationen von halb öffentlicher Bedeutung Kreise genug da, die für solche Aufgaben und Bestellungen hätten in Frage kommen sollen. Aber *Günther Gensler*, der einzige,

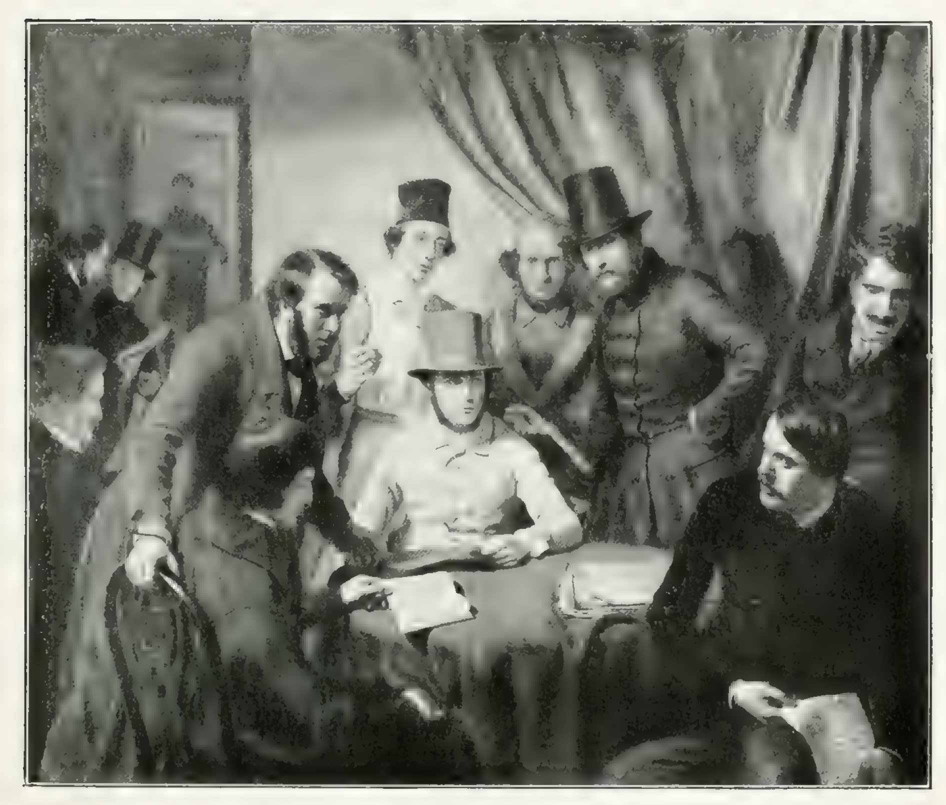


Abb. 32. Günther Gensler, Der Hamburger Künstlerverein 1840

der den Gedanken aufgriff und, nicht ohne Kenntnis der holländischen Regentenstücke, daran ging, Ähnliches im modernen Geiste zu malen, drang damit in der Öffentlichkeit nicht durch, sondern blieb auf den Kreis seiner Freunde beschränkt. Wohl darf er sich künstlerisch nicht von ferne mit Runge messen, und auch die Problemtiefe und der Ernst Wasmanns blieben seiner Natur versagt. Aber den Typus dieser Kunstgattung hat doch er geschaffen.

In seiner großen Komposition: „Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins" vom Jahre 1840 (Abb. 32) sagte er, wie er es meinte: eine Gruppe lebensgroß gegebener Männer um einen Tisch herum, geistig vereinigt durch eine Aufmerksamkeit, die sich auf einen kleinen Vorgang konzentriert — also eine Variation des Rembrandtschen Themas der „Anatomie". Die Künstler sind damit beschäftigt,

Zeichnungen, Skizzenbücher und Kunstblätter anzusehen, der links stehende Martin Gensler ruft seinem rechts sitzenden Bruder Günther quer über den Tisch ein Wort zu, der sucht weiter in seiner Mappe und antwortet, und nun stehen die anderen und warten, was da kommt, nur einige fahren fort im Betrachten dessen, was sie gerade vor sich haben. Daß die Sitzung den offiziellen Teil fast hinter sich hat, merkt man an einem Detail im Hintergrunde: dort naht der Vereinsdiener, mit dem Servierbrett Erfrischungen herantragend (auch dies eine Variation des auf holländischen Regentenstücken so häufigen Motivs mit dem „Knecht"). Aus der Erfindung und Abwandlung dieser kleinen, aus der Wirklichkeit genommenen Handlung gewinnt der Künstler nun sowohl die Möglichkeit zwangloser geistiger Konzentrierung als auch den großen Reichtum an Komposition, an Gegensätzen von Ruhe und Bewegung, an plastischem Hin und Her der Formen und der Achsen, an Wendung und Drehung. Zugleich aber auch die diskret benutzte Möglichkeit der geistigen Rangordnung: der in der Mitte sitzende Jakob Gensler, der hinter ihm stehende Soltau und der sich leicht nach der Mitte zu beugende Hermann Kauffmann in der eleganten Haltung waren die Bedeutendsten des Kreises, selbstverständlich außer den Brüdern Martin und Günther Gensler selber. Was hinten links im Schatten sich bewegt, verdiente nicht die gleiche Aufmerksamkeit.

Trotzdem das Bild innerlich in seinem Hauptgedanken von den alten Holländern herkommt, atmet es doch durchaus den Geist seiner Zeit. Jedes Einzelporträt gibt ungeschminkte Wirklichkeit, jede Haltung ist natürlich, jede Form vor dem Objekt durchempfunden. Auch die Lichtführung und die Koloristik wirken ebenso original wie originell, und das wenn auch schüchterne Herausholen farbiger Akzente aus individuellen Besonderheiten der Tracht bedeutet etwas Persönliches. Pfirsichfarbene, veilchenfarbene und grüne Röcke, roter Fes, grauer Zylinder, blaue, violette und taubengraue Krawatten geben feine Bereicherungen des



Abb. 33. Karl Begas d. Ä., Familienbild
Aufnahme F. Bruckmann, München

neutralen Gesamttons her, und wenn das Spiel mit solchen Betonungen auch noch Spiel blieb und nicht zum malerischen Problem an sich emporgehoben wurde, so waren diese Dinge doch zunächst einmal gesehen und hätten unter den Händen einer koloristischer empfindenden Generation leicht zu ernsthaftem Motiv werden können. Die Hauptsache neben dem Bildnishaften aber liegt im architektonischen Bau der Gruppe und der kompositionellen Verschlingung und Auflösung des Figurengefüges. Der hier niedergelegte Reichtum an Ideen ließ sich für ein Dutzend von Repräsentationsstücken für Senat und Bürgerschaftskommissionen, für Vorsteher und Präsidenten irgendwelcher Behörden und Korporationen leicht fruchtbar machen.



Abb. 34. Franz Catel, Kronprinz Ludwig von Bayern in der Osteria

Was diese Leistung innerhalb des Rahmens ihrer Zeit bedeutet, geht schlagend aus einem Vergleich mit dem vielfigurigen Familienbild von *Karl Begas d. Ä.* hervor (Abb. 33). Hier scheint die Komposition schwunglos und mühsam, bei allem Verdienst im einzelnen. Und Begas, der Berliner Künstler, hatte doch für das Gruppenporträt die noch nicht vergessene Tradition Chodowieckis hinter sich, der in seinen kleinen, malerisch so feinen Interieurs sowie in seiner Familiengruppe aus dem Tiergarten über die Komposition so brauchbare Andeutungen gemacht hatte. Auch *Franz Catels* bekanntes Bild: „Kronprinz Ludwig von Bayern in der Osteria" (Abb. 34), wo der Kronprinz mit seinen Künstlerfreunden beim römischen Wein sitzt, weiß noch nichts von der großen Kunst der Konzentrierung und der Akzente. Ungegliedert sitzt die Bildnisgruppe an der

einen Seite, in sich nur ängstlich und bedeutungslos geordnet, und die Isolierung der Gestalt des Wirtes mit den beiden Weinflaschen, die solche Figur kompositionell zur Hauptfigur macht, während sie doch in den Hintergrund gehört, lehrt laut und deutlich, wie wenig Verhältnis man damals zu diesen Aufgaben mehr besaß, so sehr man das Bedürfnis, solche historischen Gruppen zu malen, auch empfinden mochte. Infolge dieser Verlegenheit

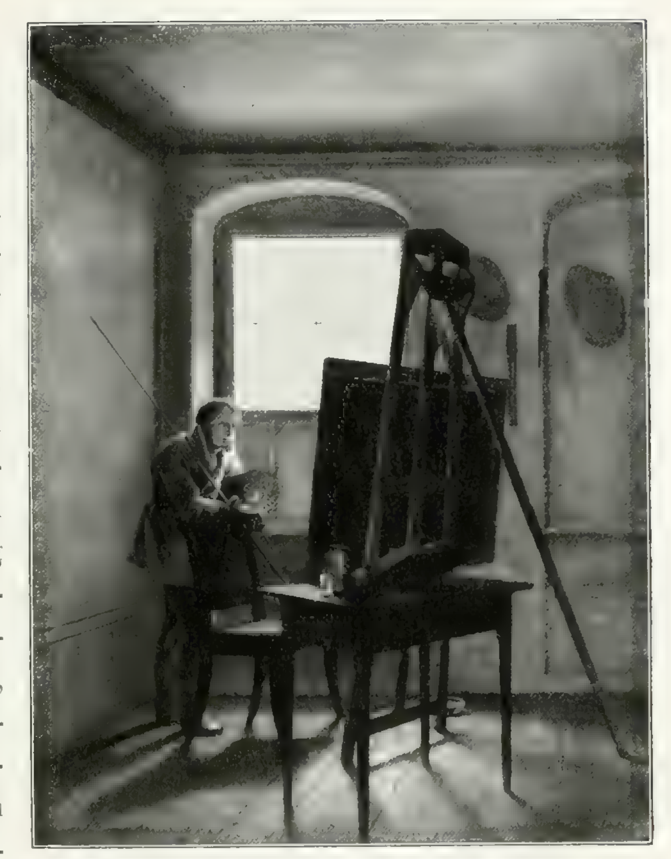


Abb. 35. Friedrich Kersting,
Der Maler Caspar David Friedrich in seinem Atelier

mußte das Bild zum Rang einer Genremalerei hinabgleiten. Wenn auch in diesem Catel etwas von der neuen Gesinnung lebte, die auch das Bildnis auffaßte als den künstlerischen Wiederaufbau einer Wirklichkeit mit allem auch äußeren Zubehör, — die gestaltende Kraft zur Erreichung dieses Zieles fehlte ihm wie so vielen anderen seiner Zeit. Daß Günther Gensler sie besaß, macht seine große prinzipielle Bedeutung aus.

Diese Porträtgesinnung, der auch alles Äußerliche nicht gleichgültig war, die alltägliche Umgebung ebensowenig wie die alltägliche Tracht, die in diesen Dingen nur eine Art von Erweiterung der persönlichen Existenz sah und sie deshalb mit zur

Charakteristik heranzog, blieb nun aber nicht auf Hamburg beschränkt, wenn sie in Hamburg allerdings auch am stärksten in die Erscheinung trat. Die neue, auf das Sachliche und Wirkliche ausgehende Kunstgesinnung, ein Hauptmerkmal dieser bürgerlichen Kunstepoche, lebte an den verschiedensten Orten gleichzeitig auf, überall da, wo neben dem herrschenden Akademieton und Hofton sich Jugendfrische in der Kunst bemerkbar machte, in Dresden, wo Caspar David Friedrich und seine Freunde um die Schönheit des Wirklichen kämpften, ebenso wie in dem damals traditionsgesegneten Berlin wie auch in Wien.

Es ist gerade für die Tatsache, daß Berlin noch Kunsttradition besaß, ein Beweis, daß diese neue Bürgerkunst fast widerstandslos Zutritt bei Hofe erlangte. Während *Friedrich Kersting* in Dresden mit seiner Bildniskunst, die einen Menschen in seiner alltäglichen Umgebung wiedergibt, auf seinen Freund, den Maler Caspar David Friedrich (Abb. 35) angewiesen blieb (ein höchst charakteristisches Stück und, wie wir aus Kügelgens Erinnerungen wissen, auch in der Darstellung der Umgebung mit dem kahlen ordentlichen Zimmer durchaus wirklichkeitsecht!), durfte Franz Krüger in Berlin den Prinzen August in seinem Zimmer so malen, als sei er ein beliebiger höherer Artillerieoffizier.

Franz Krüger bedeutet für die Berliner Malerei Unendliches. Er fing da an, wo Chodowiecki aufgehört hatte, nur sehr viel ernster und mit viel größerer Begabung. Dieser Autodidakt mit dem eisernen Fleiß und dem unerschütterlichen Pflichtgefühl, das auch in der Ausübung der Malerei zu Dreivierteln die Erfüllung einer Pflicht sah, war nach Art und Anlage der Vorläufer Menzels. Ihm fehlte nur Menzels Genialität, um ein ganz Großer zu werden. Nüchtern und unpathetisch, ein fabelhafter Zeichner, fast immer ein kultivierter und gelegentlich sogar ein hervorragender Maler von rein malerischen Instinkten, war er dazu geboren, der Vater des Berliner Realismus zu werden. Denn er war auch der geborene Porträtist. In allem, was er machte, leitete ihn eine



Abb. 36. Franz Krüger, Prinz Wilhelm und der Künstler beim Ausritt

unbestechliche Porträtgesinnung. Überall suchte er das Physiognomische in Menschen und Tieren, Straßenfluchten und Häuserfronten, Trachten und Uniformen, Riesenparaden, Kriegsbildern und Jagdstücken. Sachlich strengste Treue und eindeutigste, sichtbare Charakteristik waren bei seiner Arbeit das Leitmotiv. Seelische Vertiefung und psychologisches Ahnungsvermögen darf man bei ihm nicht suchen, seine Welt erschöpft sich im Sichtbaren. Dies aber ist glänzend beobachtet und durchaus künstlerisch gegeben, mit starker Gliederung von Hauptsachen und Nebenzügen. Eine tadellose, ausdrucksvolle Zeichnung, die alles beherrscht, verbindet sich mit einer harmonischen, manchmal lebendig malerischen Koloristik. Als er den Prinzen Wilhelm, nachmaligen Kaiser Wilhelm den Ersten, und sich selber beim Ausritt porträtierte (Abb. 36), war sein sportliches Interesse ebensosehr erregt wie sein menschliches. Von dem langen Trab des Schimmels und dem guten Sitz des Reitanzugs verstand er nicht weniger als von der Art und dem Wesen des hohen Herrn. Höchst taktvoll hat er das Bildnishafte herausgebracht: der Prinz schaut sich um nach seinem Hunde, der da mitläuft, und nun sehen wir sein Gesicht in Vorderansicht, während alle übrige Bewegung im scharfen Profil vor sich geht, und durch dieses formale Motiv, diese synkopenhafte Unterbrechung der Gesamtbewegung fühlt das Auge des Beschauers sofort, wo die Hauptsache liegt. Der Maler selbst, der den Prinzen begleitet, schielt nur leicht hinüber, um zu sehen, was der da plötzlich macht. Es könnte ein Genrebild sein, so harmlos und alltäglich erscheint alles. Aber durch die feine Sprache der Akzente bleibt das Bildnishafte als Hauptbedeutung bestehen, und der malerische Rahmen mit dem Landschaftlichen und fein Atmosphärischen ist nicht mehr als Rahmenhaftes.

Im Bildnis des Prinzen August von Preußen (Abb. 37) gibt Krüger einen Menschen in seiner alltäglichen Umgebung. Der Prinz steht in seinem Zimmer, einem gelben Empiresalon, in der Uniform eines Generals der Artillerie, militärisch stramm aufgerichtet und doch



Abb. 37. Franz Krüger, Prinz August von Preußen

elegant: den grauen Mantel, koloristisch ein Virtuosenstück des Malers, hat er nachlässig über einen Stuhl geworfen. Diese Mischung von Militär und Weltmann entsprach seinem Wesen, innerhalb des Unpersönlichen feine persönliche Züge äußernd. So erscheint auch seine Umgebung, ein Empiresalon, wie es damals in den königlichen und prinzlichen Schlössern viele gab, Mahagoni mit Gold und gelber Seide. Aber man sieht doch sofort, daß dies der eine bestimmte Salon in dem Palais in der Wilhelmstraße war, der Empfangssalon des Prinzen: an der Wand hängt das Bildnis der Mme. Julie Récamier, von Gérard gemalt. Und dieses Hintergrundsbeiwerk setzt die etwas undurchdringliche Charakteristik des Dargestellten fort. Der war nicht nur Artillerist und erfolgreicher General (die auf dem Tisch ausgebreitete Karte deutet darauf hin), sondern auch ein Mann der großen Welt und ein Mensch von Herz. In Frankreich, in Gefangenschaft, hatte er mit Mme. de Récamier verkehrt, sich sehr in sie verliebt, er hatte sie heiraten wollen, und nur politische und konfessionelle Gründe vermochten es schließlich, ihn zu bewegen, Ordre zu parieren, auf die Heirat zu verzichten und sich mit einem Bildnis und seinen Erinnerungen zu trösten. Kaltes und Warmes an Empfindung geht in diesem Gemälde ebenso durcheinander, wie in den Farben, dem Blau und Gelb, stark und doch harmonisch durch Grau, Gold und Rot gelöst, Kälte und Wärme gegeneinander wirken. Ohne eindringliche Psychologie, die in diesem Falle von dem Dargestellten vielleicht als Indiskretion wäre empfunden worden, sagte dieser nüchterne, aber warm empfindende Preuße nur mit Hilfe des Sichtbaren alles über seinen Auftraggeber aus, was sich über diesen warm empfindenden, aber nüchternen Preußen mit der Kunst der objektiven Darstellung aussagen ließ. Daß ein königlicher Prinz nichts dagegen einzuwenden fand, wenn ein Künstler ihn so bürgerlich-menschlich auf die Nachwelt brachte, ist ein klares Zeugnis dafür, welcher Wertschätzung sich diese neue, nur auf Wirklichkeit ausgehende Kunst in Berlin damals schon erfreute, und tatsächlich gibt es kaum ein anderes Milieu, wo Künstler von dem Range Krügers



Abb. 38. Franz Krüger, Das Ehepaar Taglioni



Abb. 39. Franz Krüger, Adolph Menzel

und Rauchs, die treuen Porträtisten der Epoche (Abb. 38 u. 39), so ausgiebig wären beschäftigt worden.

In Wien stand an der Spitze der gesunden Wirklichkeitskunst *Ferdinand Waldmüller.* Er war allerdings Akademieprofessor, aber in Wien, wo man die Dinge nie so theoretisch nahm wie im nüchternen Norden, machte das nicht viel aus. Durchdringen konnte er mit dem Neuen, das er brachte, an der Wiener Akademie ja nun nicht gerade, und er mußte sich wegen seiner Prinzipien mit seinen Behörden gelegentlich ordentlich herumschlagen. Aber im Privatleben, als Maler, störte ihn das nicht weiter, und aus dem Akademischen nahm er an guter Malkultur nur so viel, wie er gerade für seine sinnenfreudige Anschauungswelt brauchen konnte. Als Landschafter war er bahnbrechend und führte die Freilichtmalerei beinahe zur Existenz. In seiner Menschendarstellung vereinigte er die Erfassung natürlicher und lebendiger Wirklichkeit mit sinnlich schöner Malerei wie nur je ein geborener Maler. Jedes Bildnis bedeutet ihm neben der Charakterstudie ein malerisches Problem, die gegenseitigen Beziehungen von Farbe und Licht erfaßte er instinktsicher, und mit glänzendem Vortrag ließ er seinen Pinsel die schönen Dinge streicheln, die herrlichen Stoffe und die leuchtenden Farben, alles zitternd und fein bewegt im Licht. Er

liebte heitere Erscheinungen, besonders an Frauengestalten, und der jungen wie der alten Wienerin, wenn sie nur lebensfroh und temperamentvoll war, hat seine frohe, aber immer gewissenhafte Kunst leidenschaftlich gehuldigt. Daß er darüber nie verlernte, in die Tiefe zu gehen, wenn Tiefe da war, zeigt sein Bildnis des Fürsten Andrei Rasumowsky, des russischen Gesandten am Wiener Hofe (Tafel V). Auch hier, wie bei Krüger, ein Mensch in seiner täglichen Umgebung, mit allem Zubehör der Einrichtung des Arbeitszimmers. Aber während Krüger alle Dinge ein wenig gleichmäßig gibt und sich über das hinter der äußeren Erscheinung liegende persönliche Wesen sozusagen nur unter der Hand, mit Anmerkungen äußert, geht Waldmüller seinem Gegenüber direkter zu Leibe und zu Seele. Er zeigt den Diplomaten im Augenblick des Nachdenkens. Das Schriftstück, das er in der Hand hält, war nur der Anlaß zu einem Gedanken, und nun zieht allerhand durch seine Seele, vage Gestalten, unbestimmte Möglichkeiten, und die Menschenkenntnis dieses klugen Beobachters mit den scharfen Augen und den dünnen Lippen



Abb. 40. Ludwig Knaus, Direktor Waagen

erinnert sich, sieht voraus, prüft und urteilt. Das ganze Interesse an dem Bilde konzentriert sich auf den Kopf, alles übrige ist nur eben da und spricht leise mit, der Kopf enthält die stärkste Form und die ausdrucksvollste, lebendigste Malerei, mit dem prachtvollen Zusammenfassen der Formen und der malerischen Beweglichkeit in der Modellierung. Waldmüller, der als Landschafter die Bedeutung des Lichtes kannte, wußte, wie man einen solchen Kopf mit fließendem Licht und gleitenden Schatten modelliert, so daß alles andere dahinter diskret zurücktritt und sich unterordnet: durch vorsichtiges Abnehmenlassen der plastischen Werte bis zur Flächenhaftigkeit und durch langsames Sichverlierenlassen der Deutlichkeiten. Was bei solcher Organisierungskunst der Mittel malerische Vision ist, was dagegen psychologischer Wille im Bildnishaften, bleibe da hingestellt. Wahrscheinlich durchdringen diese Elemente einander so, daß sie sich schon im Augenblick des Schaffens nicht mehr trennen ließen: hinter der Anschauung lauerte der Gedanke, und das Denken und Deuten ließ sich von forschender Anschauung willig führen.

Dieses Gemälde, Waldmüllers Meisterwerk, ward zum Prototyp einer ganzen Gattung von Standesporträts geistig bedeutender Persönlichkeiten. Noch *Ludwig Knaus* steht, ein halbes Jahrhundert später, mit seinen Gelehrtenbildnissen von Mommsen und Helmholtz im Schatten dieser Leistung, und wenn man auch sagen muß, daß diese berühmten Stücke nicht zu dem Besten der Knausschen Malerei gehören, weil sie hart und trocken und unlebendig im Malerischen sind, auch das bessere Bild von Direktor Waagen (Abb. 40) erreicht trotz aller Bescheidenheit im Beiwerk und trotz mancher Feinheit in der Malerei das Vorbild bei weitem nicht. Waldmüller war eben ein geborener Maler.

Auch in Wien fand Waldmüller keine würdige Nachfolgerschaft. *Josef Danhauser*, vielleicht der talentvollste aus der Gruppe der Zeitgenossen, bleibt doch im Malerischen weit unter dem Meister. Der harte Ernst, der Waldmüller trotz seines Frohsinns beseelte,



Ferdinand Waldmüller, Fürst Rasumowsky





Abb. 41. Josef Danhauser, Liszt am Klavier

fehlte ihm ganz, sein Hang zu rein äußerlicher Eleganz und gefälliger Sentimentalität schloß die große Leistung bei ihm aus. Auch mit dem Problem des Gruppenporträts, das ja in der Luft lag und nach Lösung drängte, mußte er aus diesem Grunde scheitern. Sein „Liszt am Klavier“, wo Liszt im Anblick einer Beethovenbüste am Flügel sitzt und berühmte Zeitgenossen, Paganini Arm in Arm mit Dumas, dann Berlioz, Rossini und George Sand ihm zuhören, verflattert trotz geschickter Gruppenkomposition im einzelnen doch ins Leere (Abb. 41). Die „malerische“ Unordnung mit den vielen durcheinandergeworfenen Gegenständen dieses Stillebens aus Noten, Büchern, Kissen, Herrenhüten, Damenhüten, Handschuhen und einer hingelagerten Verehrerin wirkt doch verstimmend. Wenn dergleichen in Wirklichkeit auch so vor sich gehen mochte, koloristisch ist dies nicht bewältigt, geschweige denn malerisch, und so wird weder der geistige Zusammenhang

unter diesen Menschen noch das Bildnisinteresse dominierend fühlbar. An solche Aufgaben reichte Danhauser nicht hin, wie die meisten seiner Zeitgenossen nicht. Für das große künstlerische Problem waren Naturen seines Schlages nicht geboren. Die Zeit und das Niveau Danhausers waren mit dem Gegenständlichen in der Kunst, das zunächst erst einmal erobert sein wollte, noch so beschäftigt, daß das ausschließlich künstlerische Problem nur erst bei wenigen großen Naturen klar erkannt wurde.

VIERTES KAPITEL

DER MODERNE REALISMUS UND DAS MALERISCHE PROBLEM



ines der größten Mißverständnisse in der an Mißverständnissen nicht ganz armen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts betrifft das Problem *Courbet*. Der Mann tat wie ein Revolutionär und Gesellschaftsstürzer, hielt fürchterliche Rodomontaden sozialistisch-anarchistischer Färbung, warf die Julisäule in Paris während der Kommune um, kurz, gab sich als den erbittertsten Feind all und jeglicher Tradition, und das alles nur, weil er das von ihm für seine Kunst geprägte Wort „Realismus" in seiner Bedeutung falsch verstanden hatte. Denn dieser Bauer, dessen Reden gegen den Wert alles Geistigen und alles Traditionellen in der Kunst wirken wie das größenwahnsinnige Gerede eines nicht gerade harmlosen Alkoholikers, schuf, wenn er gerade nicht redete, Kunstwerke, die so voll sind von allerbester Maltradition, daß man Courbet, wenn man seine Modernität damit nicht in Frage stellen würde, unbedenklich den letzten der alten Meister in Frankreich nennen könnte.

Der „Realismus", den er sich wie ein schreierisches Plakat vorhängte, bezog sich, genau und ernsthaft genommen, nur auf den Gegenstand seiner Kunst. Er wollte Wahrheit, ungeschminkte Wahrheit, das Leben seiner Zeit so darstellen, wie es ist. Dies war aber nichts Neues, dies wollten viele andere auch, seit Runge und Ingres eigentlich die meisten großen Leute, und wenn man nur die Entwicklung der Porträtkunst bis zur Mitte des Jahrhunderts überschaut, merkt man, daß wenigstens auf diesem Gebiete eigentlich die ganze Zeit dasselbe wollte: Wahrheit im Menschlichen, äußerlich und innerlich. Neu war an Courbet wohl nur die unerhörte Wucht, mit der er dies wollte, und die Tatsache, daß er das Problem, ganz gegen sein Programm, rein künstlerisch faßte. Von Courbet an wird in der Malerei alles, was nur gegenständliche Bedeutung hat, restlos ausgetilgt durch die künstlerische Form, das Bild und damit das Bildnis wird von vornherein zum künstlerischen Formproblem. Dingen, wie Danhausers Versuchen, die im Wollen steckenblieben, ist ein für

allemal der Boden unter den Füßen weggezogen, das gute Handwerk herrscht, die malerische Qualität herrscht, das heißt die Logik, nach der alles, was gemacht wird, nur mit den adäquaten Mitteln gemacht wird, so daß jede Einzelform im gesamten Bildgesetz, aus der Gesamtanschauung gewonnen, aufgeht. Was bisher nur immer von Wenigen, Begnadeten erkannt und vollendet war, wird jetzt erste Forderung: die Wirklichkeit wird künstlerisch überwunden. Der Realismus, bisher eine Voraussetzung und ein Ziel, wird zur selbstverständlichen Voraussetzung: der Realismus ist tot, das Kunstproblem beginnt.

Solche Erkenntnis steht als Motto über dem Eingang der zweiten Jahrhunderthälfte. Und es ist ein blutiger Witz der Kunstgeschichte, daß diese Erkenntnis vor dem Schaffen gerade des Mannes sich offenbarte und als Prinzip durchsetzte, der den Realismus begründet zu haben sich von anderen, von Philosophen, die nichts von Kunst verstanden, einreden ließ und sich selber einredete.

Bei Courbet dreht sich immer alles um die Verwirklichung einer schönen, malerischen Form. Die starke Plastik der Form, vollkommen rund und mächtig modelliert, so daß man jeden Punkt genau definieren kann, hineinzuzwingen in die malerische Fläche, so daß an keiner Stelle der Eindruck der Fläche, des Spiegels zerstört wird, das war sein bewegendes Problem. Der Mann war gar nicht dumm, wenn er auch die Dummheit als unentbehrliche Forderung für gute Malerei proklamierte. Er hatte es sich angesehen, wie die anderen das machten, die im Louvre, die Spanier, Velazquez und sein Freund Zurbaran zum Beispiel oder die alten Holländer oder Holbein, und nun ging er der Natur so zu Leibe, wie sie ihr zu Leibe gegangen waren, und da er, nebenher sozusagen, seinen Sinn dafür entwickelt hatte, was sinnlich schöne Malerei und veredelte Materie, geschliffene Ölfarbe bedeuten, machte er seine Gestalten zu großen Kostbarkeiten. Wenn er sich selber darstellt, seinen Kopf mit den mächtigen Formen nachmodelliert (Tafel VI), weiß er, halb aus Instinkt, halb aus Erfahrung,

ganz genau, was an diesen Formen sprechende Bedeutung besitzt; und sicher ohne die Absicht der Übertreibung dominieren nun diese Formen, weil er sie daraufhin prüft, wie ihre Plastik am klarsten in die Fläche zu bringen ist. Und nach dem Formenleben organisiert er die Lichtführung und die Farbe, aus Dunkel baut er langsam in lückenloser Tonfolge die Helligkeiten auf, unfehlbar in den Abschattierungen, weil ihm in seiner inneren Anschauung als höchste Lichtstufe der Grad von Helligkeit vorschwebt, den das Gesicht bei dieser Stärke der Form noch tragen kann, ohne die Fläche zu durchbrechen. Nach demselben inneren Rhythmus bringt er auch die Farben zum Schwingen, gibt er den Flächen so viel Bewegung, daß sie auch an nebensächlichen Stellen verhältnismäßig ebensoviel Reichtum, Formenrundheit und Lichtbewegung haben, wie ihnen zum Unterschied von der Hauptform zukommen. Sie selber, diese Stellen, sollen da sein, aber nur so weit, als sie die Hauptform tragen und als sie die in der Wirklichkeit vorhandenen Löcher zudecken. Wenn Courbet dieses Problem bis in die letzten Folgerungen hinein durchgeführt hat, ist für ihn alles getan, dann ist sein Wahrheitsdrang gestillt. Wo über dieser genialen Handwerksarbeit der „Geist", den er grimmig verachtete, blieb, war ihm vollkommen gleichgültig, wenn sein Bild nur vollendet ward. Es ließ sich aber nicht vermeiden, daß auch der Geist zu seinem Rechte kam. Denn wenn er vor seinem Selbstbildnis im Spiegel prüfte und forschte und studierte, ob diese oder jene Form deutlich genug wirkte, ob der Bau der Nase und der Augen bedeutend genug sprach, ob der Schattenton unter den Locken stimmte mit dem Gesamtton, so enthüllte er bei dieser Arbeit ja zugleich sein inneres Wesen, dieses malende Wesen voll Stärke und Empfindung, voll Stolz und uneingestandener, fast romantischer Schwärmerei. Der Verwundete, der „Mann mit dem Degen", ist auch ein Selbstbildnis, auch eines von unbegreiflich schöner Malerei. Was hier an körperlich-seelischer Empfindung lebendig geworden ist, hätte der Theoretiker Courbet unentwegt

geleugnet. Und so kommen wir vor Courbets Werken zu der Erkenntnis, daß jede Bildnismalerei, auch die objektivst gedachte und gewollte, wenn sie große leidenschaftliche und ernste Problemarbeit ist, nun wie von selber auch Geistiges und Seelisches enthüllt. Wäre sie nur äußerlich, so wäre sie ja schlechte Malerei. Alle gute Malerei beruht auf innerlicher Anschauung, auf Einbildung, auf einem Hineinnehmen des Außenbildes vor den inneren Blick. Ob dabei letzte seelische Tiefen und seelische Schicksale enthüllt werden, steht nicht in Frage, ist auch wohl nur ein Unterschied des Grades, nicht des Prinzipes, und hängt von dem Charakter des Gegebenen wesentlich mit ab. Nur daß eine Kunst die auf Menschendarstellung ausgeht, in dem Augenblick, wo sie große Kunst ist, gerade durch ihre höchste malerische Objektivität auch Innerliches geben muß, dies ist die neue Erkenntnis, nachdem einmal das Bildgesetz im Vordergrunde stand. Dies muß Leibl gemeint haben, wenn er sagte: „Wenn ich nur die Dinge so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele mit dabei."

Man hat Courbets Riesenbild, das „Begräbnis zu Ornans" (Abb. 42), gefühllos und empfindungslos, blasphemisch und idiotisch und wer weiß was sonst noch gescholten. Das heißt nichts weiter, als daß man damals, genau um die Jahrhundertmitte, die Wahrheit in dieser machtvollen Form einfach nicht wollte, weil man im Geschmack so verdorben war, daß man von der Kunst nur noch Schmeichelei und aufdringliche Sentimentalität vertrug. Heute äußert dieses monumentale Gruppenbildnis ein geradezu erschütterndes Gefühl. Wenn es auf dem Lande bei solchen feierlichen Anlässen so stumpf und so verlegen zugeht, wenn die Leute, die gerade nicht das Taschentuch vor das Gesicht halten, steif dastehen und blöde dreinschauen, wäre Courbet ein Charlatan gewesen, hätte er hier eine Variation über sichtbare Ergriffenheit gemalt, auch wenn er sich solche Sentimentsfragen überhaupt vorgelegt und nicht von Anfang an lieber über sein gewaltiges Bildproblem nachgedacht hätte, dieses Bild mit seinen fünfzig Porträts in der Landschaft: eine



Gustave Courbet, Selbstbildnis





Abb. 42. Gustave Courbet, Begrabnis zu Ornans

Aufgabe, noch gewaltiger, als was Frans Hals jemals in seinen Regentenstücken zu meistern hatte, gewaltiger, weil das gegenständliche Motiv schwerer wiegt; und gelöst mit einer Sicherheit und Selbständigkeit, die hinter der Kunst des großen Niederländers nicht zurückstehen, im Handwerklichen voll altmeisterlicher Könnerschaft, im Gesamtgefühl durchaus von eigenen Gnaden. Hier ist das moderne, repräsentative Gruppenbild in seiner höchsten Form Wirklichkeit geworden, nicht nur als Idee gefühlt und als Aufgabe ersehnt, sondern mit letzter künstlerischer Konsequenz hingestellt.

Denkt man sich einen solchen Vorgang, wie ein so figurenreiches Bild einer Beerdigung, in Wirklichkeit zurück, so denkt man an eine große allgemeine Unordnung. In Courbets Kunst wird sie zu klar überschaubarer Ordnung. Die groß gesehene Landschaft mit dem sanft schwingenden Rhythmus faßt die Gruppen zusammen und gliedert sie, und dieser Rhythmus von Steigen und Fallen, Dunkelheiten und Helligkeiten setzt sich in den Gestalten fort, er umschlingt sie wie ein unsichtbares Band. Und so viele Menschen es auch sind, man faßt sie alle auf, die Haltungen und Stellungen, die Drehungen und Wendungen sind so ausdrucksvoll und reich, daß man auch von den gleichgültigsten dieser Menschen immer die klare Ansicht hat. Die sprühende Lebendigkeit der Zeichnung, die Pracht der blühenden Modellierung läßt an keiner Stelle aus, jeder Mensch ist ein Porträt, vollkommen natürlich und vollkommen charakteristisch. Solcher Reichtum ließ sich nicht bändigen ohne die stilisierende Komposition der Farbe. Vor dem edlen Graugrün des Hintergrundes herrscht der Dreiklang von Schwarz, Weiß und Rot. Diese harten Kontraste mit dem blutigen Rot machen die Wirkung einer aufregenden Lebendigkeit. Das Rot, das sich über das ganze Bild hinzieht und überall wieder hervorkommt und, höchst taktvoll, sich in den nebensächlichen Gestalten der Vorsänger hinter dem Priester zusammenballt, läßt das Bild nicht zur Ruhe kommen, es flammt in den Gesichtern auf und hält alles

zusammen. Was daneben sonst noch an Farbe vorkommt, wie etwa die Männerfigur rechts in Kniehosen mit der bunten, altmodischen Tracht, hat nur die Bedeutung einer schönen Bereicherung.

Es ist ein feiner Zug, daß die stärksten Kulminationspunkte der Koloristik und die interessantesten Stilleben an schöner Farbe in die gegenständlichen Nebenzentren verlegt sind. Rembrandt hatte in seiner Nachtwache mit solchen Erwägungen gearbeitet und die Wirkungssprache der Akzente weise verteilt. Gegenüber der Tradition dachte Courbet wie Molière, er nahm das Gute, wo er es fand.

Der große Rhythmus des Gesamtaufbaues, die ungeheure Wucht der plastischen Modellierung und des statuenhaften Dastehens, die meisterhafte Organisation der Farbe innerhalb der Fläche — alles dies und der sachliche Ernst der Anschauung machen dieses Gemälde vom Begräbnis zu Ornans zum monumentalsten Gruppenporträt, das die neuere Kunst kennt. Daß es seine Größe rein malerischen, nicht abstrakt stilisierenden Formelementen verdankt, bedeutet für die Weiterentwicklung, auch für die deutsche, ein günstiges Vorzeichen: im Sinne der reinen Malerei war Monumentalität zu erreichen in dem Augenblick, wo man das rein malerische Problem, das man, wenn man gerne will, l'art pour l'art nennen mag, als das führende Prinzip in aller Malerei anerkennen wollte. —

In der Kunst wird das, was wir Entwicklung nennen, bestimmt durch das Schaffen der genialen Persönlichkeiten. Von selber wächst die Kunst nicht. Ja, ohne das periodische Auftreten schöpferischer Kräfte verfällt sie und kann nicht einmal ihr Niveau halten. Es muß, auch rein äußerlich, immer einmal wieder ein großer Maßstab aufgestellt werden, an dem sich die Talente aufrichten und ihr Vorbild nehmen. Gerade aus diesem Grunde war Courbets Leistung so ungeheuer wichtig und einflußreich: man hatte immer vor Augen, was gute Malerei bedeuten kann, wie man seine Anschauungserlebnisse realisieren muß.

Courbet war von allen französischen Malern der seiner Art nach am wenigsten französische. Er steht wie ein Fremder innerhalb seiner Umgebung, und es braucht nicht sehr zu verwundern, daß Frankreich ihn nie so recht verstand und ihn, auch nach seinem Tode noch, seiner Bedeutung entsprechend nicht voll zu würdigen wußte, so daß er in seinem Vaterlande kaum direkte Nachfolge fand. Den Franzosen war seine unerschrockene Wucht so unangenehm, das Undurchdringliche seiner Kunst so fremd, daß sie darüber die kultivierte Feinheit seiner Malerei übersahen. Außerdem verziehen sie ihm sein persönliches Wesen nicht, das allerdings unerträglich gewesen sein muß, und fühlten sich durch sein Programm, wie übrigens durch alles Programmatische in der Kunst, abgestoßen, ohne sich darüber klar zu werden, daß sein Programm mit seiner Malerei im Grunde sehr wenig zu tun hat.

Gewirkt hat Courbets Kunst dagegen auf Deutschland, und von Deutschland muß er viel gehalten haben. Das „Begräbnis in Ornans" stellt er zwei Jahre nach der Vollendung in Frankfurt aus, Courbet war 1858 in Frankfurt und dachte daran, dort eine Schule zu gründen, er lebte dort mit Viktor Müller in Ateliergemeinschaft, Scholderer und Eysen standen ihm nahe — kurz, Frankfurt, von alters her den französischen Beziehungen vertraut, wäre fast zu einer Filiale von Courbets Ideen geworden. Aber gerade weil man in Frankfurt schon vorher sich mit französischer Kunst praktisch auseinandergesetzt hatte, zum Beispiel mit der Landschaftskunst der Schule von Fontainebleau, verschrieb man sich dieser neuen Erscheinung nicht hemmungslos, nicht mit Haut und Haaren, sondern nahm sie nur als Befruchtung und als Bestätigung hin. So erzeugte Courbet in Deutschland keine Nachahmer seiner Art, sondern verständnisvolle Begleiter. Er stärkte dieser Gruppe, aus deren Zusammenhang schließlich doch eine so große Persönlichkeit wie Hans Thoma hervorging, den Rücken und den Charakter in ihrem Streben nach rein malerischer Problemstellung und nach guter kultivierter Malerei.



Abb. 43. Viktor Müller, Otto Scholderer
Aufnahme F. Bruckmann, München

Viktor Müller erfuhr seinen Einfluß am direktesten. Es ist aber ein nicht zu unterschätzender Beweis für die innerliche Selbständigkeit des in der Coutureschule in Paris erzogenen Künstlers, daß er sich von den Ateliertheorien Courbets nicht im geringsten irremachen ließ, sondern sich aus Courbets Kunst nur das herausnahm, was seiner feinen Natur gemäß war: das Romantische. Das Bildnis, das er von seinem Freunde Scholderer malte, ist ein durch und durch romantisches Bildnis (Abb. 43). Sicher hat Müller frühe Köpfe Courbets, etwa in der Art der „Amants dans la campagne" gesehen, in denen Courbets Romantik noch unverhüllt sich ausspricht. Auf die Deutlichkeit der Einzelform ist gar kein Gewicht gelegt, was der Porträtist im Kopfe seines Freundes sucht, ist die große Empfindung und die aus ihr entspringende melancholische

Gesamtstimmung, in malerische Stimmung umgesetzt. Er taucht den Kopf, den er als schwere Profilform vor gewitterhaftem Abendhimmel empfindet, in Schatten, so daß man das Auge überhaupt nicht sieht. Er spricht durch den starken Umriß des plastischen Volumens, der mit seinen bewegten Linien, besonders an Nase und Mund, und in seiner ausdrucksvollen Neigung etwas faszinierend Lebendiges hat. Durch die Lichtstimmung, wo die Lichter über das Gesicht huschen wie das Wetterleuchten über den Himmel, bekommt der Ausdruck etwas Geheimnisvolles und Rätselhaftes, und man kann sich ein Bild machen von diesem Charakter und seiner jugendlichen Schwermut. Die Modellierung der plastischen Form geht in demselben Rhythmus wie die Modellierung der Luft, überall herrscht die gleiche Formempfindung. Daher rührt das Bildhafte im Bildnis und daher letzten Endes auch die Einheitlichkeit der großen Empfindung.

Louis Eysens Bildnis seiner Mutter (Abb. 44) hat äußerlich mit Courbet gar nichts zu tun. Hier ist die Kunst der malerischen Modellierung weiterentwickelt auf ganz persönliche Weise. Aber trotzdem ist die ganze Klugheit in den Mitteln, die Courbet in den Fingerspitzen hatte, in dem Bilde enthalten. Man denkt vor diesem Werk an die Sachlichkeit der Hamburger, auch an die getreue Objektivität Krügers. Alles von der Umwelt der geschilderten Person ist da, wir sehen einen Menschen in seiner alltäglichen Beschäftigung und in seiner alltäglichen Umgebung. Doch das sozusagen Geographische dieser Umgebung fand durch die Modellierung im Licht ihre künstlerische Überwindung, alle Gegenstände, die Kommode, die Schriften und das Bücherbrett, ja selbst das Kleid und der Stuhl haben nur insofern Bedeutung, als sie zum Gesamtcharakter des Lichtes beitragen, als Träger von so und so viel Helligkeit im Bilde. Daß bei dieser Auflösung der Körperlichkeiten die Hauptsache, der Kopf, das Porträt, nicht unterging im Gefüge der Bildrechnung, war die große Schwierigkeit. Es hätte ein Genrebild, eine Studie im Licht daraus werden



Abb. 44. Louis Eysen, Die Mutter des Künstlers

können. Aber abgesehen davon, daß die Gestalt, ohne daß wir es merken, die ganze Bildbreite einnimmt, sorgt die Komposition dafür, daß wir das Gesicht der Frau sofort auffassen: der Kopf sitzt vor einer Ecke, in dem einzigen Treffpunkt der wagerechten, der senkrechten und der diagonalen Linien. Eine Ecke hat immer etwas räumlich Bedeutendes, räumlich Anregendes. Hier wirken die Dinge als Volumen, und so wird dieser Kopf zur einzig plastischen Form, so stark, daß der Künstler es ruhig wagen darf, die Frau mit gesenkten Augenlidern darzustellen: sie senkt die Augen und fädelt die Nähnadel ein, sie ist unbeobachtet, und nun können wir sie beobachten, wir müssen sie beobachten, da alle Akzente des Malerischen uns an diese Stelle leiten: in diesem Kopf und diesen Händen ist auch das feinste Licht gesammelt.

Trotzdem, das Bild hat etwas Gewagtes. Es wird nicht jedermanns Sache sein, sich so porträtieren zu lassen, und nur in dem kleinen Format, in dem das Werk ausgeführt wurde, ließ sich die Intimität der Empfindung rein erhalten. Eine derart restlose Auflösung des Bildnishaften in formal-malerische Motive würde in normalen Maßen wohl der Individualität des Dargestellten nicht mehr gerecht werden können. Aber daß ein solches Bild nun auf einmal in dieser Weise möglich wurde, zeigt den Unterschied der Zeiten gegen die Sehgewohnheiten früherer Generationen, die nur an das Tatsächliche glaubten. Es zeigt, mit welcher Leidenschaft die neue Lehre auch von Naturen zweiten Ranges aufgenommen wurde. Und gerade solche Nebenwerke und Einzelwerke sind es schließlich, die am eindringlichsten in die Zukunft weisen. —

An der Stelle, wo in Frankreich Courbet steht, steht in Deutschland *Wilhelm Leibl*. Es ist vielleicht nicht nur, daß er ein Deutscher war, wenn wir ihn noch höher schätzen und noch mehr lieben als Courbet. Er erscheint uns, alles in allem genommen, nicht weniger sachlich, dabei aber noch innerlicher und von einem noch tieferen Naturgefühl beseelt, von einer noch größeren Andacht vor dem Menschlichen. Wenn wir an Leibls Menschen

denken, wird es beglückend still in uns, wir denken an ihn, wie wir an die Natur denken. Keiner hat wie er seine künstlerische Form so restlos vollendet, mit einer so stolzen, uneitlen Männlichkeit. Die Person ist gar nichts mehr, das Werk alles. Leibl übertrifft Courbet dadurch, daß er für die „Musik der Erscheinung“ ein stärkeres und feineres Organ besaß und daß seine Bilder reicher und konzentrierter, zugleich schwingender und äußerlich noch kostbarer wirken. Ihre Helligkeit ist intensiver.

Leibl war nie Courbets Schüler, wie man gesagt hat, weder im direkten noch im übertragenen Sinne. Die beiden sind Parallelerscheinungen, der eine so notwendig für sein Land wie der andere für das seine. Sie haben sich gekannt und sich auf den ersten Blick verstanden, sie haben einander bewundert und verehrt, und wenn Leibl auf der internationalen Kunstausstellung in München im Jahre 1869 auf Courbets Werke hinwies als auf ganz große Leistungen, so hat Courbet aus innerer Überzeugung im nächsten Jahre in Paris den sechsundzwanzigjährigen Kollegen dadurch geehrt, daß er ihm seine Schüler ins Atelier brachte, sie sollten sich das ansehen, wie Leibl das machte, die Malerei. Außerdem war Leibl im wesentlichen fertig, als er Courbet kennenlernte, das berühmte Bildnis der Frau Gedon existierte schon.

Leibl war sein Leben lang Menschenmaler, Figurenmaler. Er hätte ausschließlich Bildnismaler sein können, denn er hat eigentlich nichts als Bildnisse gemalt, wenn auch oft Bildnisse von Bauern und Bäuerinnen, die zur Kunst keine weiteren Beziehungen hatten als die des Modellstehens. Nach Paris ging er wegen eines Porträtauftrages, den ihm das Bildnis der Frau Gedon eingebracht hatte, und wenn er dort geblieben wäre, hätte er Bestellungen zu den glänzendsten Bedingungen in Menge haben können. Doch das „Gastrollengeben im Porträtfach“, wie er selber einmal so etwas nannte, war seine Sache nicht, damals in den Zeiten seines jungen Ruhmes nicht und später, als er mit dem Leben kämpfen mußte, auch nicht. Sein gesunder

Instinkt mochte ihm sagen, daß in einer Zeit, wo die Stilbegriffe in der bedenklichsten Weise durcheinanderschwankten, wo es überhaupt erst einmal wieder darauf ankam, gute Malerei zu machen, daß in einer solchen Periode im Nichtsalsspezialistentum, im Nurporträtmalen ein Gift verborgen war, das auf die Dauer auch den stärksten Mann, das heißt: auch ihn, Wilhelm Leibl, ruiniert hätte. Deshalb verzichtete er auf diese Laufbahn zugunsten seiner wahren, größeren Aufgabe. Denn er wollte mehr. Er wollte in der Malerei Charaktere schaffen, Charaktere von letzter, tiefster Eindringlichkeit, innerlicher wie äußerlicher Eindringlichkeit, von einer auch handwerklichen Vollendung, wie sie nur die alten Meister gekannt hatten, von ebenso starkem Naturgefühl, aber auch von ebenso weitgehender Durchbildung im Technischen. Dazu brauchte er Ruhe in der Arbeit und Geduld, grenzenlose Geduld vor der Natur. Die hätte er im Strome der Welt nie gefunden. Er konnte an der Erscheinung eines einzigen Menschen monatelang, ein Jahr lang in täglicher harter Arbeit malen, bis er ihn hatte. Die Porträtmalerei, die Auftragsmalerei, in der dies möglich ist, in der die Modelle sich dies gefallen lassen, muß erst noch gefunden werden. Nicht mit jedem seiner Modelle stand er so wie mit seinem Freunde Baron von Perfall, dem „Jäger" (Abb. 45), den er einfach mit körperlicher Züchtigung bedrohte, als der nach stundenlangem Stillhalten in qualvoller Haltung sich zu rühren wagte, und der dann, nach der Sitzung eines Vormittags endlich erlöst, sich sein Bild ansehen wollte und auf der großen Leinwand nichts weiter entdeckte als ein talergroßes, allerdings bis ins letzte durchgemaltes Stückchen seines Hutes.

Weshalb brauchte Leibl zu diesem winzigen Detail, das andere im Atelier nach dem Hutmodell gemacht hätten, das Modellstehen des ganzen Menschen in der unverrückbaren Gesamthaltung des ganzen Bildes? Sein Bild stand von Anfang an fertig vor seinem inneren Auge. Eine Skizzierung, ein schnelles Niederschreiben der Hauptformen, etwa das Umreißen der Figur gegenüber dem Raume,



Abb. 45. Wilhelm Leibl, Der Jäger
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

der Landschaft, brauchte er nicht, das hatte er innerlich. Aber weil er es hatte, so fest und so endgültig, daß auch die leiseste Veränderung irgendeiner Linie, eines plastischen Formverhältnisses die ganze Formenharmonie, das ganze gleichmäßige Formengewebe zerrissen hätte wie ein Loch in einem gerade in Arbeit befindlichen Teppich, konnte er nur an Einzelheiten malen. Die aber mußte er gleich fertigmalen, in Primatechnik von hinten bis vorne, von unten nach oben vollenden, weil er nur so die Formenstärke, die jedes Detail so gut wie schließlich das Ganze haben sollte, erreichen konnte, weil alles gleichmäßig sein sollte und weil er nur, wenn das eine, erste Stück fertig dastand, das zweite bis zu dem gleichen Grade von Vollendung treiben konnte. Das erste Stück gab ihm immer den Maßstab für den Grad von Erscheinungsstärke für das zweite, und an der Natur, am Modell, mußte er jeden Augenblick kontrollieren können, ob es sich auch richtig einfügte in das ganze Gewebe von Dichtigkeit, das schließlich seine Malfläche bedecken sollte. Wenn eine Gewandfalte sich verschob und jetzt weniger plastisch heraustrat als im Augenblick vorher, konnte er ja nicht mehr wissen, ob die Schwellung eines Mundes, an dem er gerade malte, nicht zu rund, nicht zu scharf wurde, ob sie nicht etwa zu viel Lokalfarbe, nicht zu viel Lichtstärke bekam. Er sah das Einzelne, und wenn er es im Geiste mit dem Ganzen, das er in der malerischen Phantasie vor sich sah, verglich, mußte er es für den Bruchteil einer Sekunde wieder vergessen und sich dann von neuem wieder einstellen können.

So oder ungefähr so — denn die letzten Geheimnisse kann man mit Worten nicht fassen — sind seine vollendetsten Werke entstanden. Böcklin nannte das Denkfaulheit. Er vergaß aber, daß zu dieser Arbeit eine mindestens ebenso angestrengte, leidenschaftliche und erregte Phantasietätigkeit gehörte wie beim Schaffen aus dem Gedächtnis und aus der Vorstellung. Was Leibl in dieser „Galeerensklavenarbeit" nachmalte, war ja gar nicht die Wirklichkeit, die da vor ihm stand, oder nicht einmal halb die Wirklichkeit.

Es war vielmehr das innere Bild von dieser Wirklichkeit, das er sich in seiner Phantasie umgesetzt hatte zu einer neuen, zu einer stärkeren, konzentrierteren Erscheinung. Die Wirklichkeit selber besaß für ihn nur den Wert der Kontrolle.

Bei einem Künstler, der sich so maniakalisch einbohrte in die äußere wie die innere Erscheinung, kam das Geistige und Seelische, auf das Lenbach sich bei jenem Schimpfwort von der Galeerensklavenarbeit berufen mochte, ganz wie von selber. Das „bammelt nur so mit“, wie Goethe sagt. —

Zu diesem Grade von Anschauungsstärke und malerischer Vollendung kam Leibl in langsamer, mühevoller Arbeit. Ausgerüstet mit der guten Atelierkultur der Pilotyschule und der Rambergschule, bereichert durch das flüssige, leichte Malenkönnen in durchsichtiger Technik, wie er es in Paris gesehen hatte, gestärkt durch die selbsterworbene Kenntnis vor den alten Meistern, deren Geheimnisse er mit genialem Handwerkerblick durchschaute, trat er der Natur immer sachlicher, immer gemütsruhiger entgegen. Da die alte Courbetfrage: „Wie macht man das?“ ihn bald nicht mehr beunruhigte, da er vor jedem Bild von vornherein wußte, wie man das macht, das heißt, wie es nachher aussehen sollte, konnte er sich restlos der Gewalt der Erscheinung hingeben und seine eigene Individualität ganz in den Schatten zurücktreten lassen. —

Nach seiner Rückkehr aus Paris, 1870, trug sich Leibl mit dem Plane eines Gruppenbildes, dessen erste Idee wahrscheinlich bis in die Pariser Zeit zurückgeht. Ursprünglich sollte es ein Konzertbild werden, ein Trio oder ein Quartett, doch ließ Leibl später den Gedanken mit den Musikinstrumenten fallen und malte die „Tischgesellschaft“, eine Gruppe von drei Erwachsenen und einem Knaben (Abb. 46). Ein Existenzbild mit einer kleinen, die Lebendigkeit motivierenden und den Moment verdeutlichenden Handlung: man hat gegessen und steckt sich zu rauchen an, das junge Mädchen blättert in Noten, um vielleicht nachher etwas zu singen, der eine junge Mann, der sitzende, schickt den Knaben

zum Bierholen fort. Also auch wieder etwas in der Art der alten Holländer.

Leider ist das Bild unvollendet, nur ein Torso. Hier ist endlich einmal in der deutschen Kunstgeschichte ein Fall, wo die Nichtvollendung tatsächlich stört (während bei den meisten anderen Bildern der Zeit etwaiges Stehenlassen des Skizzenhaften einen besonderen Reiz ausmacht, weil das Fertigmachen nicht jedermanns Sache ist). Die Durchführung in der Einzelform läßt manches zu erraten übrig. Fertig, im Leiblschen Sinne fertig, ist wohl nur die Figur des stehenden jungen Mannes rechts, der Kopf des Knaben links und annähernd der Kopf des Mädchens. Rein zu genießen, außer diesen Einzelheiten und der wundervoll ruhigen Charakteristik der Personen, bleibt die Komposition. Reif, ausgeglichen und vollendet bis in die letzten künstlerischen Gedanken hinein. Ein zwangloser Reichtum von Körperbewegungen ist hier zur Ruhe gebracht. Der junge Mann rechts, der scharf im Profil gegeben ist und dessen strenger Silhouettencharakter noch weiter durch die Pfeife betont wird, hält mit der ziemlich weit ausladenden Gebärde der Arme das Gleichgewicht zu der geballten Gruppe links, in der die verschiedensten Bewegungsachsen gehäuft sind und deren Köpfe in gleicher Höhe stehen, ohne eintönig zu wirken. Daß sie es nicht tun, hat Leibl, nach bewährtem venezianischen Rezept, dadurch erreicht, daß er ihnen verschiedene Ansichten gibt, Vorderansicht mit leiser Drehung, Dreiviertelansicht und verlorenes Profil. Den Eindruck des Geballten in dieser Gruppe hebt er durch die Armstreckung des Mädchens wieder auf, durch die er zugleich die Verbindung der beiden Bildhälften herstellt und die Gruppe rund macht. Ähnlich wie die plastischen Volumina sind auch die Lichtverhältnisse im Gleichgewicht, und geht man dann, wegen der Lebendigkeit, dem Spiel der Hände nach, so entdeckt man auch hier eine Quelle für den unvergleichlichen formalen Rhythmus. Denkt man sich endlich das Ganze in dem gleichen Grade fertig und technisch veredelt wie den jungen Mann



Abb. 46. Wilhelm Leibl, Tischgesellschaft
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

rechts, — es wäre ein einziges Bild von epochemachender Bedeutung geworden, auf seiner Stufe, das heißt auf der Stufe der höchsten malerischen Problemstellung, so bedeutend wie Günther Genslers Gruppenbild auf der seinen. Die relative Harmlosigkeit, mit der Gensler das malerisch-koloristische Problem behandelt ebenso wie das Problem der plastischen Durchbildung menschlicher Gestalt, würde hier in den größten und wuchtigsten Ernst, zugleich in die höchste Schönheit verwandelt worden sein. So aber, da das Bild nun einmal unfertig blieb, ist man für viele Dinge aufs Erraten angewiesen — wie schön der rechte Arm der Frau auf dem Kleid liegt — wie wundervoll der linke vor dem warmen Weiß des

Tischtuches steht — wie herrlich alle Hände gefühlt und empfunden sind — und wie reich und kostbar die Farbe in dem Gesamtton von Perlgrau, Weiß, Fleischfarbe, Schwarz und Braun schwingt — alles das kann man nur stückweise erraten oder ahnen. Drei, vier Gruppenbilder von dieser malerischen Monumentalität, ja auch nur ein einziges in fertigem Zustande, und der Ruhm der deutschen Malerei stünde um einen wesentlichen Grad höher. — Es bedeutet keine geringe Tragik, daß man immer, wenn man von den größten Aufgaben der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert spricht, gezwungen ist, mit „wäre", „hätte", „könnte", „würde" und mit „wenn" sich auszudrücken. Aber die Verhältnisse liegen nun einmal so. Auch in der Porträtmalerei wurden die letzten, größten Möglichkeiten nicht verwirklicht, trotzdem die Kräfte dazu vorhanden waren. Wessen Schuld dies ist, bleibe dahingestellt. Leibl starb erst im Jahre 1900. Gerade weil Leibl in seinen Einzelbildnissen so unerhört Großartiges geschaffen hat, wünschte man, ihm wäre es vergönnt gewesen, auch diese umfangreichsten Aufgaben, die ihn doch zeitweise beschäftigten, wenigstens ausnahmsweise zu lösen. Damals, im Anfang der siebziger Jahre, wäre ihm ein gelegentlicher Auftrag, mit Zusicherung künstlerischer Freiheit, sicher erwünscht gewesen.

Man sieht das an der Freude, mit der er seinen Landsmann, den „alten Pallenberg", bald nach seiner Rückkehr aus Paris gemalt hat (Abb. 47). Heinrich Pallenberg, der Inhaber einer großen Möbelfabrik, hatte das Bildnis der Frau Gedon gesehen, und aus Begeisterung über diese große Leistung ließ er sich von dem jungen Kölner Meister malen. In einem Zeitraum von acht Tagen war das Porträt vollendet, und wenn Leibl im Atelier auch noch einige Dinge an der Gewandung weiter ausführen wollte (was er dann, trotzdem er sich das Bild zu diesem Zwecke nach München kommen ließ, doch nicht getan hat), für uns ist es fertig.

Der Mann muß eine wahre Freude für Leibl gewesen sein. Dieses mächtige Dasitzen, diese Kraft, dieser prachtvolle Kopf mit

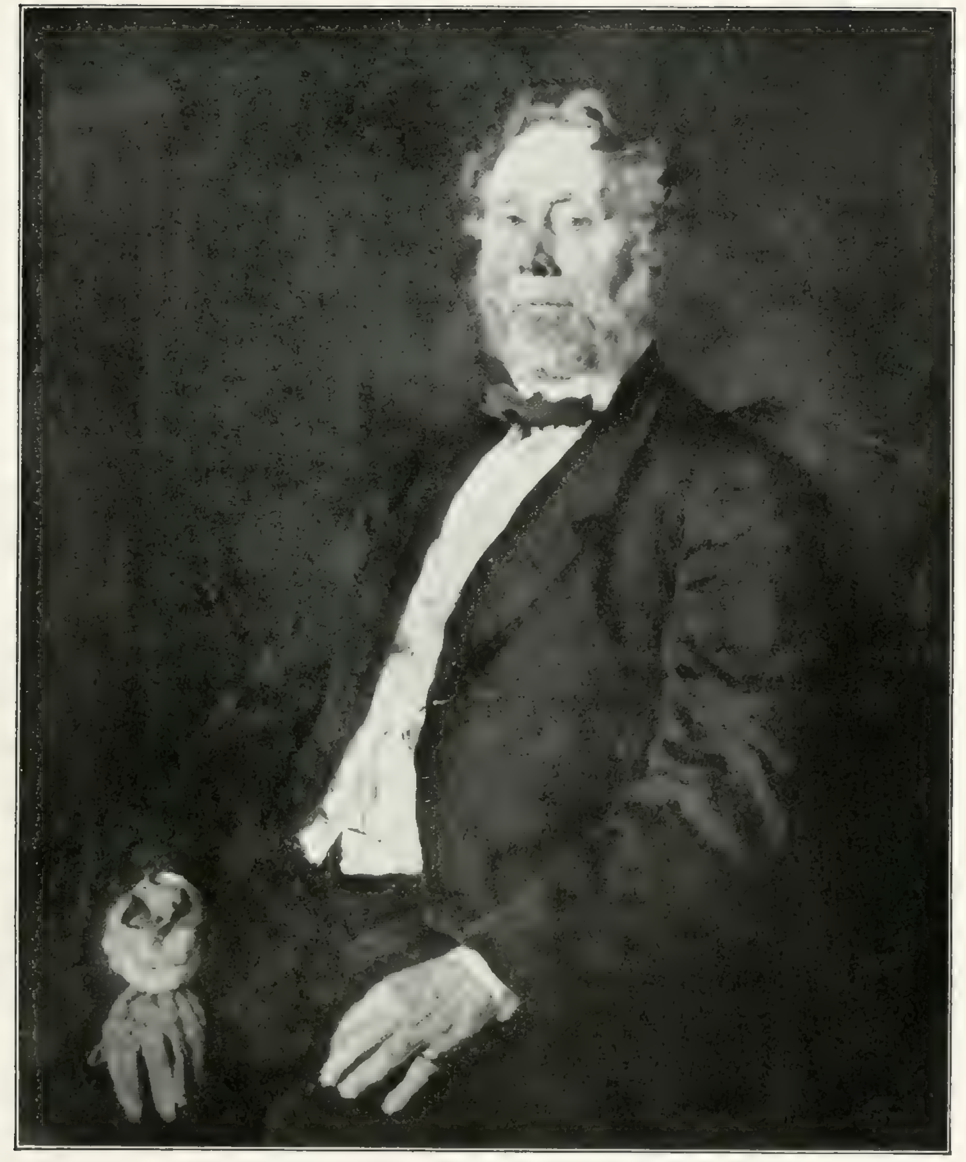


Abb. 47. Wilhelm Leibl, Der alte Pallenberg
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

seinen großen Formen und seiner blühenden Frische! Ungeheuer lebendig hat Leibl ihn erfaßt, mit dem frischen, etwas gleichgültigen Blick und dem sprechenden Ausdruck, einem Ausdruck auf „Kölnisch Platt“, wenn man so sagen kann. Mächtig sind die plastischen

Formen des Kopfes modelliert und als Masse zusammengehalten, ebenso mächtig die großen, starken Hände mit dem Reichtum ihrer vielteiligen Form. Trotzdem Leibl sich kurz vorher noch ziemlich weitgehend auf die etwas flächenhafte Malerei einließ, die er in Paris kennen gelernt hatte, ging er, angesichts eines solchen Modells, stark in die Plastik. Er läßt die Knochen im Kopf deutlich fühlen; bei aller Weichheit der Behandlung, besonders der fließenden Schatten auf der dunklen Gesichtshälfte, setzen sich die Formen bestimmt voneinander ab. Farbig war die Aufgabe nicht sehr ungewöhnlich: blühende Fleischfarbe, Weiß und Schwarz in der Kleidung vor dunklem Grund, also alles ziemlich einfach. Nur das Weiß und Schwarz gegeneinander mochte etwas Kopfzerbrechen machen. Indem er aber das Weiß der Weste auf sehr helles Perlgrau stimmt, schafft er sich einen Ton, der ihm erlaubt, im Schwarz des Rockes viel Blau anzubringen, ohne daß deshalb der Rock aufhörte, schwarz zu sein. Die Schatten in den rehbraunen Handschuhen mischt er stark mit Violett und wirkt innerhalb dieser heimlich auf Blaugrau angelegten Skala deshalb durchaus nicht bunt. Bringt er doch dadurch die prachtvolle rote Gesichtsfarbe des alten Herrn zur vollen Leuchtkraft. Ohne die latente Farbigkeit, bei einfachem Schwarz und Weiß, könnte sie leicht etwas aufdringlich und brutal wirken. So sah Leibl, angesichts dieser dominierenden Farbe, von vornherein sein Problem koloristisch und fühlte sofort, wo er die tragenden Elemente seiner Gleichgewichtsrechnung anbringen müsse. Gleichgewicht in allem — das war sein Ziel. — Auch sonst, auch im Vortrag und in der Pinselführung, geht Leibl, wohl unter dem Eindruck seiner französischen Erfahrungen, ziemlich malerisch vor. Einzelheiten des Beiwerks, wie die Schnur der Augengläser und die Westenknöpfe, gibt er illusionistisch skizzenhaft, weil er auch in der Hauptform, dem Kopf, die Schatten offen hatte stehen lassen. Seinem späteren Formempfinden genügte diese leichte Manier dann nicht mehr. —

Während seiner Schondorfer Zeit, damals, als er das Gruppenbild der sogenannten „Dorfpolitiker“ schuf, gab er ausnahmsweise doch einmal eine Gastrolle im Porträtfach, auf dem Schlosse des Grafen Treuberg. Er sollte die Gräfin malen, eine junge, feine Frau von schlichter Eleganz der Erscheinung. Es existieren von dem Bilde zwei Fassungen; die schönere, wo die Dargestellte im Stuhl sitzt und aus dem Bilde herausschaut (Tafel I, Titelbild) blieb, aus unbekannten Gründen, unfertig. Vollendet sind nur Kopf und Hals; der blaue Hintergrund und, zum Teil, die Arme, das Kleid, der Stuhl sind teilweise nur angelegt. So viel helle farbige Kostbarkeit wie hier hat Leibl selten in einem Gemälde vereinigt, es kommen kaum schwarze Töne in dem Bilde vor. Was an dem Bilde vollendet ist, zeigt die reifste Leiblsche Malerei, die schöne runde Plastik, zart modelliert mit behutsamer Vereinfachung der Gesamtform und reichem Leben der Innenformen. Jedem Auf und Ab, jedem Vor und Zurück folgte der Pinsel schmiegsam und streichelte die Flächen, die leisesten Hebungen und Senkungen beugen sich mit ruhiger Bestimmtheit. Alles ist auf den gleichen Grad von Existenz gebracht, die Wölbung der Augen, das Herausspringen der Nase, die Schwellung des Mundes, das Umbiegen der Wangen zeigen denselben Formcharakter wie Flächencharakter. Überall fühlt man das organische Leben, in der Feinheit des Haaransatzes so gut wie in dem seidigen Sichspannen der schön durchbluteten Haut. Da diese Formenempfindung innerlich so reich ist und mit so viel Nuancen zur Wirkung kommt, darf die malerische Oberfläche glatt und geschlossen sein — in gußartigem Email von edelstem Schliff deckt sie den Reichtum, ohne die Lebendigkeit im Licht zu zerstören, ohne der Lebendigkeit des Ausdrucks zu schaden. Aufmerksam schaut die mit lässiger Eleganz dasitzende Frau aus dem Bilde heraus. Wir fassen dieses Wesen ruhig auf, diese nette, etwas nachdenkliche Freundlichkeit. Mehr gibt Leibl von ihrer Psychologie nicht, mehr war vielleicht nicht zu geben, aber mehr brauchen wir auch nicht zu wissen: eine einfache, vornehme Frau. Aber dieser Eindruck von etwas

Charakteristischem kommt ganz wie von selber, unauffällig, ohne geistigen Aufwand und Erregung. Indem die malerische Form bis ins letzte erschöpft und Bild geworden ist, deutet die äußere Charakteristik auch etwas von dem Wesenhaften an. Die höchste Sachlichkeit, ganz an die Erscheinung und ihre Schönheit hingegeben, gibt weit mehr, als irgendwelche beabsichtigte Psychologie könnte. Neben dem Herrlichsten, was Leibl an germanischer Malkultur verehrte, neben Holbein und Vermeer, enthält das Bild einen Glanz und eine Fülle von eigenen Gnaden. Stärkste Energie im Formenleben, mit zartester Weichheit im Malerischen vereint, vorgetragen mit einfacher, ruhiger Gebärde. Nicht vielen Menschen im 19. Jahrhundert war es vergönnt, so stark und so schön gemalt zu werden.

Das Bild gehört in die Zeit, da Leibl das Holbeinideal, das er in sich trug, am restlosesten verwirklichte. Bald darauf malte er das Kirchenbild, dieses letzte Wunder an Vollendung, über das hinaus ein Fortschritt nicht mehr möglich war. Die etwas späteren Bilder desselben Stiles hat er selbst in Fragmente zerschnitten; sie waren ein Zuviel an Vollendung. Dann änderte er seinen Stil, malte breiter und furioser und war dann, im Anfang der neunziger Jahre, auf einem toten Punkt angelangt. Nur eine erneute Hinwendung zu den Problemen von Licht und Farbe und Bewegung rettete ihn, und das letzte Jahrfünft seines Schaffens, die Zeit, wo ihm sein Sammler und Freund Ernst Seeger die äußeren Sorgen abgenommen hatte, ist wieder ganz frei und großartig, jetzt strömte es wieder aus dem Vollen. Künstlerisch und menschlich reckt er sich wieder zur vollen Höhe auf. Er hatte den Freund mehrfach porträtiert, einmal bürgerlich repräsentativ, dann mit starker Deutung des Charakteristischen, in der energischen Standfigur des Kölner Museums. Dann malte er ihn noch einmal, nur den Kopf, diesen aber überlebensgroß (Tafel VII). Wer von Leibl meint, seine Bildnisse seien ohne seelischen Ausdruck, es seien nur objektive und gefühllose Feststellungen eines Tatbestandes, der braucht nur



Wilhelm Leibl, Ernst Seeger

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg



an dieses eine Porträt, nur an diesen einen Kopf zu denken, um zu lernen, daß zwischen Auge und Hand dieses Künstlers mehr Psychologie war, als die Schulweisheit berufsmäßiger Psychologiemaler sich träumen läßt. Noch in der Erinnerung erschrickt man vor der Unmittelbarkeit des menschlichen Ausdrucks. Hier fand eine Seelenzwiesprache statt zwischen zwei Charakteren, die einander verstanden und zueinander gehörten. Die stahlharte Energie, die den beiden gemeinsam war, das bei aller Leidenschaft Unerschütterliche des ganzen Wesens, lebt in diesem Blick, und auch der Trotz Leibls. Schlicht und unsentimental tut Leibl einen Blick in das Herz eines Menschen, und furchtlos gestaltet er dies bis zu einer unerhörten, ganz auf die große Vereinfachung gerichteten Vollendung. Nie sonst hat Leibl die Mischung von Härte und Weichheit in der Seele eines Menschen so zwingend wiedergegeben. Der alte Pallenberg ist ein Charakter. Dieser Seeger ist eine Seele, etwas ganz und vollkommen Geheimnisvolles. Zu einer solchen Anschauung brauchte der Künstler eine monumentale Form. Er malt den Kopf plastisch sehr stark, deutlich im Unterstreichen der großen Zusammenhänge, aber ohne Übertreibungen in der Nachahmung. Da jetzt die Anschauung nicht geringer ist als die

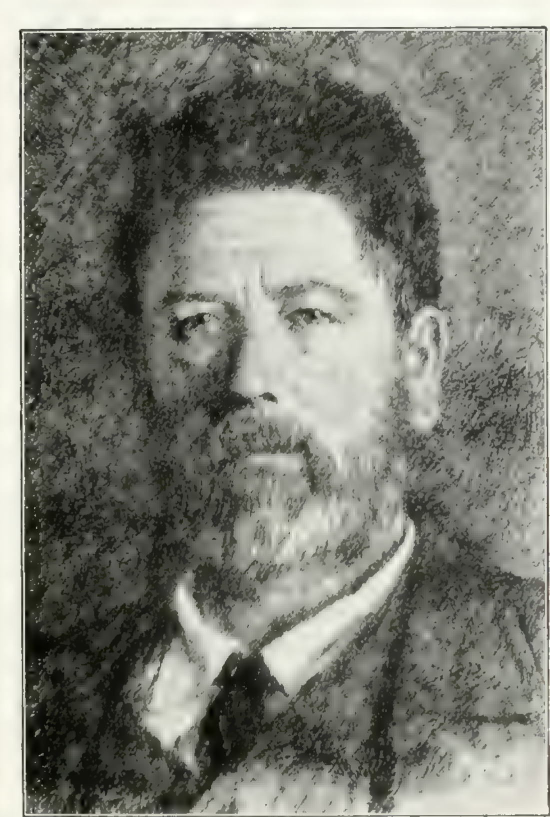


Abb. 48. Wilhelm Leibl, Selbstbildnis 1896

Form, kann er so viel Plastik geben wie nie zuvor, jeder kleinste Fleck noch schwingt in malerischer Modellierung, und über dem Ganzen liegt ein feiner, weicher, vibrierender Ton. Die Härte, die das Bild, verglichen mit gleichzeitigen Frauenköpfen, besitzt, liegt nur in der Struktur, nur in dem, man möchte sagen, eisernen Bau dieses Kopfes. Die Oberfläche ist voll von edel geschmolzener, vertriebener Weichheit, aus den gleichen Elementen ist das Ganze gemischt, wie die Seele des Modells und die Seele des Künstlers.

Als Leibl schuf, besaß Deutschland Persönlichkeiten mit Köpfen, die zu malen es sich für Leibl gelohnt hätte, Genies von jener sachlichen Genialität, der Leibl kongenial gewesen wäre. Daß er Bismarck nicht gekannt hat, keinen der ganz großen Strategen, keinen von den Baumeistern des neuen Deutschland, bleibt im historischen Sinne zu beklagen. Ein einziges Bismarckbild von Leibls Hand würde menschlich und künstlerisch das ganze Schock der Lenbachschen Bismarcks aufwiegen. — —

Leibl in Deutschland und Courbet in Frankreich haben der Wirklichkeitsmalerei unerschöpfliche Ströme neuen frischen Blutes zugeführt und einen Maßstab aufgestellt für das, was künftig gute Malerei zu heißen hatte. Nicht äußerlich, nicht im Technischen, nicht so, daß nun alle guten Bilder fortan so aussehen müßten, wie die Oberfläche eines Leibl oder eines Courbet aussieht. Sondern innerlich, indem sie nämlich gezeigt haben, wie eine natürliche Wirklichkeit angesehen werden muß, wo die großen Probleme liegen und mit welchen Mitteln man diese Probleme rein künstlerisch selbständig machen und realisieren kann. Ihre Bedeutung hat fast die Größe einer moralischen Bedeutung, insofern, als sie ein mahnendes Beispiel enthält dafür, wieviel Gewissenhaftigkeit, wieviel Charakter, wieviel Selbstverleugnung und wieviel Geduld zur wahren Kunst gehören. Dieses Beispiel konnte nicht unbeachtet bleiben in einer Zeit, der es gerade an diesen Dingen gebrach, und was Courbet den Deutschen gab und wie sie das, was er gab, fruchtbar machten, zeigte das Schaffen des

Frankfurter Kunstkreises. Am fruchtbarsten aber ward dieses Beispiel in *Hans Thoma*, der zeitweise ja auch diesem Frankfurter Kunstkreise nahe stand, der aber wohl noch mehr der Kunst Leibls verdankt. In seiner Jugend wußte Hans Thoma, was er später nur allzu oft wieder vergessen hat: was Kunst ist. Damals glaubte er so leidenschaftlich an die Schönheit des Wirklichen und des Sichtbaren, daß er mit diesem Glauben und diesem Sinn auch seine gedankliche Phantasie meistern und die Visionen dieser Phantasie in eindeutige Form umsetzen konnte. Die Schlichtheit, mit der er seine Schwester Agathe malte (Abb. 49), darf man nicht verwechseln mit der bitteren Armut seiner späteren Bildnisse, etwa des Porträts seines Freundes Henry Thode, den er doch so gut kannte. Die Schlichtheit in der Auffassung des einfachen, sympathischen Menschenkindes ist bereichert durch sehr vollendete Gestaltung der Form, durch intime Modellierung, durch eingehendste Empfindung für den plastischen Reiz der Form. Wie die Hände, der Mund, die Stirn durchgefühlt sind bis in ihre letzten Feinheiten, es hätte Leibl Freude gemacht, und



Abb. 49. Hans Thoma, Schwester Agathe

wir wissen, daß Leibl damals, in seinen Münchener Jahren, gleich nach dem Krieg, Thoma sehr schätzte und dieser Schätzung gegen das törichte Gelächter der Majoritäten offenen Ausdruck verlieh. Frühe Bildnisse von Thoma, wie dieses hier, überraschen oft durch eine seltene Pracht der Farbe. Wie er gelegentlich ein tiefes, edles Schwarz eines Kleides zusammenstimmt mit einem reichen Gold des Hintergrundes, dies hat etwas Kostbares und im besten Sinne Vornehmes, das man dem späteren Thoma, dem Mann der Wirkung mit äußerlich groben Mitteln, nicht leicht zutrauen würde. Er war eben damals ein feiner Mensch. Nur ein solcher konnte die feine Empfindung, die in diesem Bildnis der Schwester lebt, so still und unbekümmert ausdrücken. Was er in Frankreich gesehen hatte — Thoma war wohl der erste Deutsche, der nach seinem Pariser Aufenthalte zusammen mit Scholderer, im Jahre 1868, nachdrücklich auf Edouard Manet hinwies —, was er in dem Schaffen Leibls vor Augen hatte, gab ihm den Mut, nur seinem Gefühl und seinem angeborenen Talent für das Malerische zu vertrauen. Dieses Talent war so lebendig, daß er sogar noch mit einer so gewagten Allegorie wie dem „Selbstbildnis mit Tod und Amor" auf gut malerisch fertig wurde (Tafel VIII). Er arbeitete das Problem, seinen Kopf neben dem Totenschädel und dem formlosen Kinderkörper lebendig als Knochen und Fleisch zur Geltung zu bringen, in der zeichnerischen und malerisch-landschaftlichen Form so gründlich und intim durch, daß nichts von grauer, abstrakter Theorie haften blieb und alles wie geschautes, realisiertes Dasein aussieht. Die samtene, bewegte Fläche des Rockes und das reiche Formenleben des Blätterwerkes geben die äußersten Pole ab, zwischen denen sich das Verhältnis von Form zu Fläche abspielt. Ruhig und groß steht der Kopf davor, mit dem selbstverständlichen, leise lauschenden Ausdruck. Das Bild ist durch das Gleichgewicht, mit dem aller Reichtum ausgeglichen wurde, besser als Böcklins Selbstbildnis mit dem geigenden Tod, mag dies auch durch die Überschärfung des Gedanklichen auf den ersten Blick etwas Fesselnderes haben.



Hans Thoma, Selbstbildnis mit Tod und Amor

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg



Als der Künstler sich fünf Jahre später abermals darstellte mit einem Buch vor einem paradiesischen Hain, scheint die malerische Kultur seiner Frühzeit fast ganz ausgelöscht. Das Große, was seine Jugend so glücklich machte, geht ihm immer mehr und mehr verloren, und er nimmt die Probleme meistens recht leicht und recht äußerlich. Nur hin und wieder kommt in späteren Jahren einmal ein Wurf, der die einstige Großartigkeit von neuem heraufbeschwört. Das Bildnis von Frau Elise Küchler vom Jahre 1898 (Abb. 50) bedeutet eine ganz starke Leistung, trotz mancher Härten im Malerischen. Die Form ist sehr groß gesehen und mächtig aufgebaut, die Beseelung der Form intim und fein. Und in dem Augenblick, wo der Künstler sich wieder ganz ernsthaft einläßt auf das künstlerische Problem oder auch nur auf eine Seite dieses Problems, wird er auch wieder bedeutend im Menschlichen. Die Bildnisse Cosima Wagners und des Rembrandt-Deutschen Langbehn, Henry Thodes und des Prinzen Friedrich Karl von Hessen sagen uns nichts, es interessiert uns nicht, ob diese Menschen so oder so ausgesehen



Abb. 50. Hans Thoma, Frau Elise Küchler



Abb. 51. Wilhelm Steinhausen, Der Künstler und seine Frau

haben, da nun einmal keine selbständigen Kunstwerke daraus geworden sind. Aber diese alte Dame mit dem frischen Kopf und den schönen großen Händen, die uns so ruhig und gesammelt anblickt, sagt uns sehr viel und interessiert uns sehr lebhaft — so lebhaft wie jeder gestaltete Charakter.

Das neue Nazarenertum, dem Thoma mit fortschreitenden Jahren immer mehr zuneigte, hatte im Laufe des Jahrhunderts nichts gelernt und nichts vergessen. Auch Thoma hat ihm zeitweise seinen Tribut bezahlen müssen, und nur kraft seiner eigenen, aus den großen Jahren der deutschen Malerei stammenden Tradition gelang es ihm immer wieder, sich freizumachen. Auch bei einem noch ausgesprocheneren Neunazarener, dem Frankfurter *Wilhelm Steinhausen*, liegt der Fall ähnlich. In ihm lebt die gute Frankfurter Tradition fort, und in dem Doppelbildnis von sich und seiner Frau (Abb. 51), das Thomas guten Arbeiten nahe steht, hat er ein Stück von menschlich großen Zügen geschaffen. —

Was aus Leibls Vorbild im engeren Sinne werden konnte unter den Händen feiner und stiller Naturen, zeigt eine Erscheinung wie *Karl Haider*. Er machte zeitweise Leibls sterbliches und lernbares Teil fruchtbar, sein Bildnis „Monika“ (Abb. 52) erinnert

zugleich an die ganze altdeutsche Tradition. Das gute Handwerk, ohne die geringste Genialität im Handwerklichen, ohne Sinnenfülle und ohne die ungeheure, aber verborgene Leidenschaft, die in Leibl schlummerte, ward hier Dokument. Und das ist gut. Dies Bild beweist: so viel kann man immerhin lernen. Dieses Können stellt neben dem sonstigen Niveau, neben dem spezifisch münchnerischen Atelierniveau der Diezschule und der Pilotyschule, eine doch schließlich persönliche Leistung dar, die man im Gesamtbild der deutschen Kunst nicht missen möchte. Sagt sie uns doch, wenn wir geneigt sind, gegen Hans Thoma allzu ungerecht zu werden, wer Hans Thoma schließlich war, und sagt sie uns doch außerdem, wenn wir geneigt sind, Leibl als etwas Selbstverständliches hinzunehmen, wie ungeheuer Leibls Genialität eigentlich gewesen ist, auch die Genialität seiner sogenannten unpersönlichen Epoche.



Abb. 52. Karl Haider, Monika

Innerhalb des Münchener Niveaus wurden in den siebziger Jahren nicht nur ganz ausgezeichnete Studienköpfe gemalt, sondern gelegentlich auch gute Bildnisse, wenn auch wenige, die im Menschlichen so stark waren wie im Malerischen. Die besten sind auch jetzt wieder die Bildnisse von Eltern oder Freunden oder Selbstbildnisse.



Abb. 53. Gabriel Schachinger, Der Vater des Künstlers

Gabriel Schachingers Porträt seines Vaters (Abb. 53), in der ruhigen Stärke der Charakteristik, in der gleichmäßig weichen malerischen Haltung und in dem schönen Goldblond des Gesamttons, bezeichnet wohl das Stärkste und Geistigste der Gattung, was München hervorgebracht hat und was bei glücklicheren Kulturzuständen eine ungeahnte Blüte der bürgerlichen Porträtkunst hätte schaffen können. Es stammt aus dem Jahre 1873, das für die deutsche Malerei allerdings ein unerhört glücklicher Jahrgang war. — Woher dann auf einmal eine so merkwürdige Leistung wie des im Jahre 1878 gestorbenen *Philipp Wirth* Selbstbildnis (Abb. 54) stammt, in der absoluten Modernität des malerischen Problems mit der flächenhaften Helligkeit, wissen wir noch nicht. Möglich, daß hier, wie bei Scholderer, Einflüsse von Manet am Werke waren. Entwickelt hat sich das damals nicht, und so wird es sich wohl um ein glückliches Einzelniveau handeln. —

Wilhelm Trübner ging von den gleichen Anfängen aus wie Leibl und kam weiter in der Malerei als Leibl. Da er auch geborener



Abb. 54. Philipp Wirth, Selbstbildnis

Landschafter war, was Leibl nicht war, und da er älter wurde, blieb ihm Zeit, sein umfassendes Naturgefühl ganz ausreifen zu lassen und einen hellen, großen Altersstil zu entwickeln, der weit in das neue, das 20. Jahrhundert hineinragt. Die beiden haben sich gekannt, waren zeitweise miteinander befreundet, sie haben sich in ihrem Wollen gegenseitig bestätigt und sind in den siebziger Jahren ein Stück Weges zusammengegangen. Aber von einem Schülerverhältnis war nie die Rede, konnte nie die Rede sein. Große Meister haben keine Schüler, und als Leibl in Berbling Trübners Arbeiten mit seinem Lob auszeichnete, hätte er keinesfalls gewußt, was er Trübner noch hätte lehren sollen: Trübner hatte schon das Bildnis des Heidelberger Bürgermeisters Hoffmeister gemalt (Abb. 55). Wer mit zweiundzwanzig Jahren ein so klassisches Meisterwerk hinstellt, ist über jede Schule hinausgewachsen. Das ist so gut wie Leibls Pallenberg, nicht ganz so herrisch vielleicht, aber klassisch dennoch durch die absolute Ruhe vor der Erscheinung, die den Menschen eindeutig darstellt, durch das Gleichgewicht von sinnlicher Erregung und kühler Weisheit in der Organisation der Mittel. Ohne Leibl damals gekannt zu haben, geht der junge Meister genau so vor wie Leibl. Über die feste Konstruktion, mit der er die Form aufbaut, legt er die weichste, tonigste Malerei und modelliert die Flächen in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bewegung mit flüssigem Pinsel. Aus dem Ton holt er die Farbe hervor, aus dem edlen Schwarz entwickelt er das kostbar bereicherte Grau und bringt das Fleisch zum Leuchten, in gleichmäßigen Stufen langsam vom Dunkel zu den Helligkeiten schreitend. Dabei vertieft er unmerklich das Bildnishafte. Man muß das vergleichen mit Schachingers Porträt seines Vaters, um zu sehen, wo das Talent aufhört und wo das Geniale beginnt. Trübners Kopf hat, ohne daß man vor dem Bilde daran erinnert wird, die großen, kräftigen, sprechenden Akzente. Wo bei Schachinger Atelierkultur, allerdings edelste Atelierkultur herrscht, bricht bei Trübner sieghaft die Natur durch.

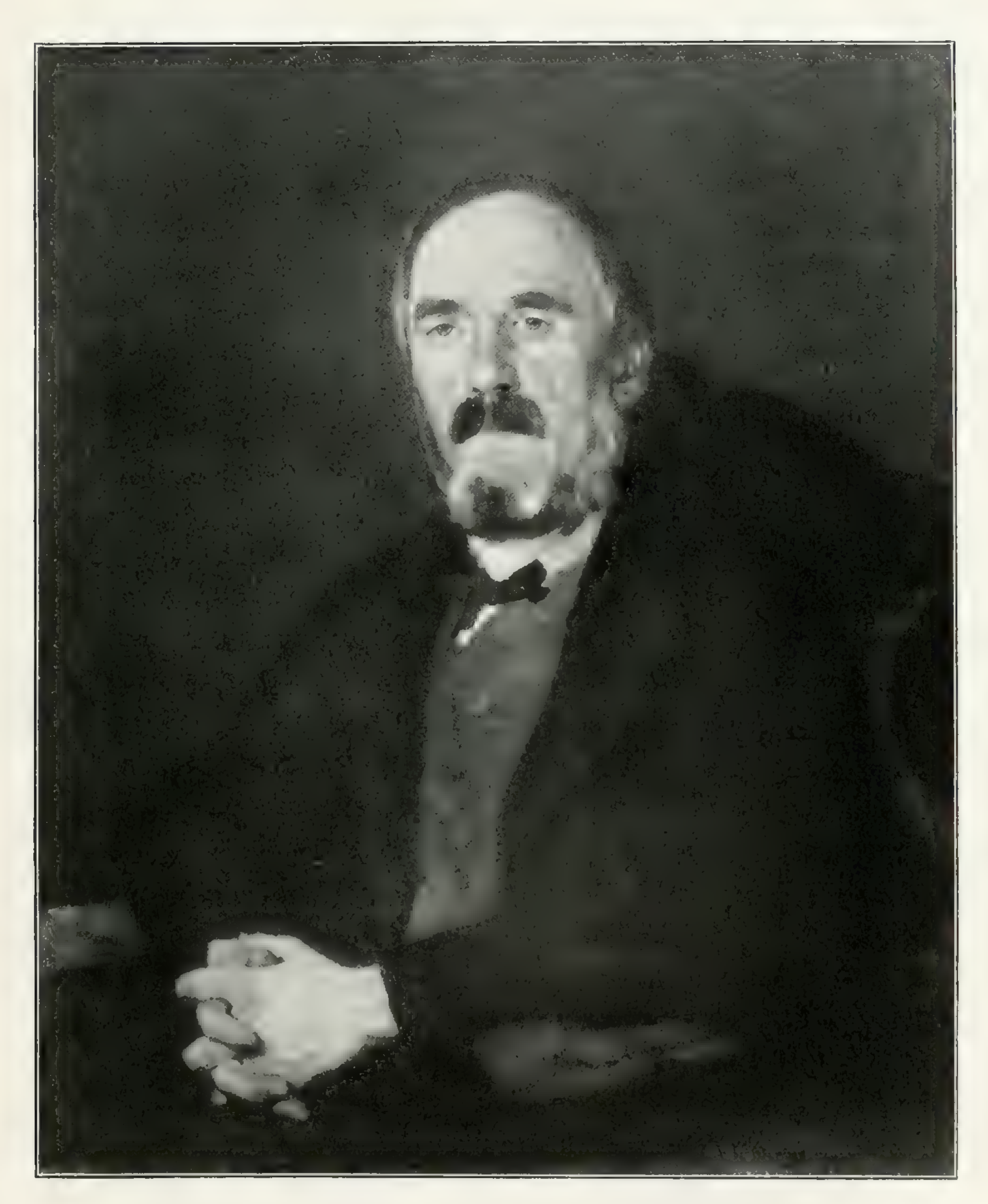


Abb. 55. Wilhelm Trübner, Bürgermeister Hoffmeister

In Trübner steckte ein Hang zur Entfaltung von Pracht und Kostbarkeit, der seiner Malerei etwas Dekoratives verleiht, das Wort im nobelsten Sinne aufgefaßt. Mit seinem „Knaben mit der Dogge“ stellt er sich dicht neben Velazquez. Die Harmonie in Schwarz, Grau und Grün, alles in großen, aber an jedem Punkte schwingend belebten Flächen gemalt, enthüllt eine starke Festlichkeit der Wirkung, die um so hinreißender ist, als die Charakteristik des Natürlichen und die feinste Beseelung der organischen Form darunter nicht im mindesten leiden. Der Junge steht in ausdrucksvoller Silhouette ganz schlicht und ruhig da, das Motiv ist zur größten, selbstverständlichsten Ruhe gezwungen — eines der herrlichsten Kinderbildnisse, die je gemalt wurden.

Als Trübner damals diesen sinnlich so schmeichelnden und schönen Stil änderte und in dem Verlangen nach noch härterer, stählerner Energie in der Struktur strebte, wollte er die edle Dekoration, die er seinen Bildern gab, um keinen Preis missen, und er erfand für sich die Technik der geschliffenen Oberfläche. Was innen hart war, durfte außen nicht mehr weich aussehen, das Gleichgewichtsgefühl verlangte aus sichersten Instinkten sein Recht. Es bleibt ewig wunderbar, daß Trübner in diesem Verlangen nach fester Struktur, nach großer Dekoration und nach geschlossenem Email der Oberfläche seine Lebendigkeit nicht verlor. Aber davon ist nichts zu spüren. Das Bildnis der „Rothaarigen Dame“ (Abb. 56), ausgezeichnet durch eine Kostbarkeit der Materie, die an die Pracht erlesenster Dinge erinnert, hart und fest und unangreifbar, bebt von blühendster Lebendigkeit. Der Glanz, der darin ist, ist nichts als der Glanz der Jugend, die strahlt und leuchtet und prunkt, so hochmütig, als sei sie unvergänglich. Trübner muß das gemalt haben wie in einem Sinnenrausch, hingerissen von so viel unmittelbarer Schönheit, in Perlenfarbe und Gold. Selten ist er so persönlich wie hier. Die vielen Menschen, die, um gemalt zu werden, ihm über den Weg liefen und unter denen wirklich auch ein paar Prachtexemplare ihrer Gattung sich befanden,



Wilhelm Trübner, Jörg Trübner in Rüstung





Abb. 56. Wilhelm Trübner, Rothaarige Dame

haben ihn nicht aus seiner Ruhe gebracht. Vor diesem Geschöpf aber fühlt man sein Hingerissensein, unter der geschliffenen Oberfläche bewegt es sich vom Ineinanderübergehen der Flächen, lebt es vom heimlichen Schwingen der Farben. Der Kopf ist wie

gemeißelt und die Malerei von fließender Schönheit, die Sprache der Akzente von reichstem Ausdruck, und das Gleichgewicht von Plastik und Fläche, von Farbe und Ton, von scharfem Punkt und weicher Atmosphäre ist vollendet, so vollendet wie in der Musik ein vielstimmiger Satz. Man kommt gar nicht auf die Idee, zu fragen, wer diese Frau war und ob sie wirklich so schön war oder nur so aussieht. Ihre Erscheinung ist so restlos Kunst geworden, so restlos vergeistigt worden, daß wir ohnehin glauben, ihr Wesen zu kennen. — Innerliches ist vieles darin, die Mischung von Gedankenlosigkeit, Spott und Eitelkeit sagt manches fast Indiskrete aus über das Wesen dieses Menschen.

In dieser Kunst des eben Fünfundzwanzigjährigen ist schon so gut wie gar nichts Altmeisterliches mehr, so sehr Trübner in seiner Art, die Natur anzusehen, und in seinem Sinn für veredelte Handwerklichkeit auch immer an die alten Meister gemahnt. Trotzdem er alles, was es an guter Malerei gibt, kannte und auch von den großen Erscheinungen seiner eigenen Zeit irgendwie berührt wurde, gehört er zu den allerselbständigsten Persönlichkeiten unserer Kunst. „Einflüsse" hatten über ihn keine Gewalt. Das floß von ihm ab wie Wasser vom Felsen. Trotzdem er sich in den neunziger Jahren mit den neuen Problemen der Zeit, mit Pleinair und Impressionismus auf persönlichste Weise auseinandergesetzt hatte, als Landschafter, der er war, viel nachhaltiger als etwa Leibl, stand er immer außerhalb der Richtung und schuf sich seinen eigenen Stil oder entwickelte vielmehr seinen eigenen Stil immer weiter „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten". Als er zum Freilichtmaler geworden war und das Problem der menschlichen Gestalt im vollen, sonnigen Licht verarbeitet hatte, schuf er sich den großen, breiten Stil des Aufbaues mit dem geteilten Farbenquadrat, den großflächigen, mosaikmäßig mauernden Pinselstrich. Seine Reiterbildnisse im Freien sind die reifste Frucht dieser neuen Anschauung von der Natur, und mit ihnen hat er einen für die Geschichte der Bildnismalerei ganz neuen Typus

gefunden. — Es ist heute Mode, den frühen Trübner, den Trübner der siebziger Jahre, zu überschätzen — wiewohl man diese klassischen Werke eigentlich nicht wohl zu hoch schätzen kann — auf Kosten des späten, des hellen, grünen Trübner. Wahrscheinlich wird sich dies später einmal rächen. Mag auch manchmal in der neueren Periode die Produktion etwas sehr in die Breite gehen und seine Kunst hie und da es an Tiefe vermissen lassen, an Tiefe der Formempfindung und an Feinheit des malerischen Problems, mögen auch einige dieser Reiterbildnisse im Experiment steckengeblieben oder aus Freude an der Sicherheit seiner magistralen Malfaust nur so heruntergestrichen sein — andere wieder sind doch ganz große, ganz unvergleichliche Leistungen. Man tut immer so, als sei das so einfach, einen lebensgroßen Reiter in eine sonnige Landschaft zu stellen. Es ist das Gegenteil von einfach. Das Pferd soll lebendig sein, und der Reiter soll ein Bildnis sein, und nun leuchtet die goldbraune Farbe des Pferdes und der helle Ton der Uniform und der Laubhintergrund, alles das blitzt und funkelt durcheinander. Dies zeichnerisch und malerisch zur Ruhe zu bringen, so daß aus all diesen Dur-Tönen eine Harmonie wird, dies bedeutet ein ungeheuer schwieriges Problem, besonders koloristisch. Bei dem Hellblau der Dragoneruniform schien es manchmal unlöslich, da mußte dann ein Reichtum von Gold helfen, das die harten Kontraste vereinigt. Bei dem Dunkelgrün des „Großherzogs von Hessen“ war die Harmonie einfacher zu finden. Dies Bild (Abb. 57) hat heute schon etwas unendlich Beruhigtes. Daß da ein Problem zu bewältigen war, merkt man gar nicht, so selbstverständlich erscheint alles ineinandergefügt. Wir sind allzu sehr gewöhnt, Ausdruck immer nur im Gesicht zu sehen. Man muß Ausdruck in der ganzen Haltung eines Menschen sehen können, im Stehen und Gehen, im Sitzen und Sichhalten. Dann versteht man plötzlich, warum bei diesen großen Formaten doch immer oder fast immer die menschliche Gestalt dominiert. Hier sind die schärfsten Formakzente

gehäuft, hier liegen die entscheidenden Punkte der Charakteristik, hier sitzen die funktionierenden Gelenke des ganzen Organismus.

Mit diesen Reiterbildnissen hat Trübner einen neuen Typus des Repräsentationsporträts geschaffen, dessen Bedeutung für unsere Zeit nicht unterschätzt werden darf. Ist erst einmal der Streit der Meinungen vorüber, ob der frühere oder der spätere Trübner besser sei, hat man erst einmal aus dem gesamten riesenhaft produktiven Schaffen des Mannes — wozu ein gewisser zeitlicher Abstand gehört — ausgeschieden, was nur als Experiment, nur als Studie, nur als Handgelenkübung oder nur als belanglose Variation eines Themas zu werten ist, und von diesem Durchschnittsgut dann die wirklichen Werke abgesondert, dann wird man auch erkennen, was es heißt, einen neuen Typus für eine Gattung schaffen. Man muß sich einmal fragen, wie und von wem denn sich die Fürsten des neuen Deutschland sonst malen ließen, und man muß sich klarmachen, daß dies eine faule und verlogene Theaterrepräsentation war, Louis XIV. auf den unkultivierten süßlichen Ton des modernen Salons herabvulgarisiert. Dann wird man Trübners neuen Typus als große und unvergängliche Leistung preisen und die Kaulbachs e tutti quanti nie wieder ansehen. —

Die helle, starke Pracht der großzügigen Malerei, die Trübner auf diesem Wege gefunden hatte, wäre noch für ganz andere Aufgaben dienstbar zu machen gewesen, wenn dem Künstler ein längeres Leben wäre beschieden gewesen. Aus seinen letzten Lebensjahren stammt das Bildnis seines Sohnes „Jörg in der Rüstung“ (Tafel IX). Wenn man aus dem Porträt des Bürgermeisters Hoffmeister, dem Meisterstück des Zweiundzwanzigjährigen, nicht wüßte, daß schon der junge Trübner über eine altmeisterliche Reife und Abgeklärtheit sondergleichen verfügte, so würde man vor diesem Knabenporträt sagen, daß nur ein ganz gereifter Altersstil dergleichen klassische Leistung hervorzubringen vermöchte. So aber sieht man, daß Trübner in allen Wandlungen, die er durchmachte, innerlich doch immer derselbe geblieben ist, der Mann der großen

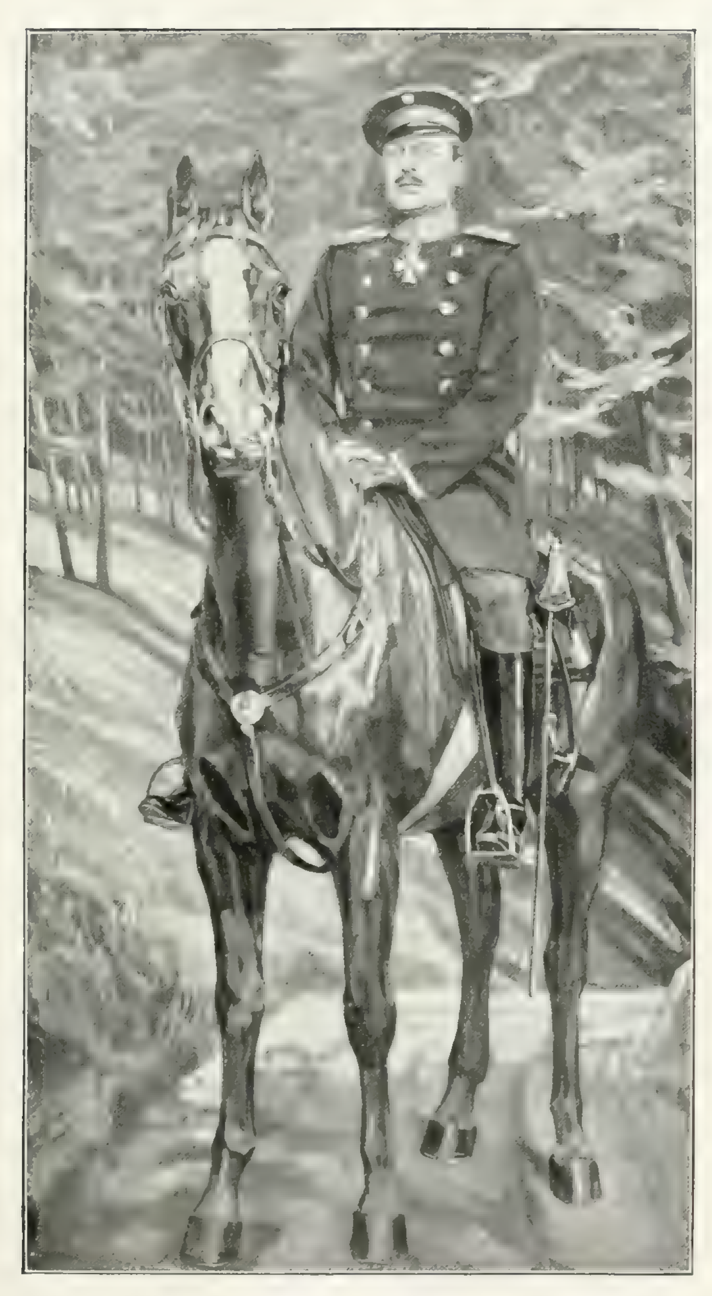


Abb. 57. Wilhelm Trübner, Großherzog von Hessen zu Pferde

Ruhe und der letzten Sicherheiten. Die ganze Begeisterung und das ganze Feuer unverwüstlicher Jugendkraft ist darin, dieselbe leidenschaftliche Hingabe an die Schönheit der Erscheinung. Daß diese Erscheinung jetzt mit stärkeren Gegensätzen spricht, einfacher und monumentaler, ist das einzige, was an Altersstil erinnert. Die Empfindung für lebendige, beseelte Form, im ganzen wie im einzelnen, ist die gleiche geblieben, und auch die Anschauung, welche die großen Formzusammenhänge auffaßt und empfindet, ist, wenn auch auf höherer Stufe des selbstverständlichen Könnens, die gleiche. Unvergeßlich dies lebendige stramme Dastehen, dies fühlbare organische Leben unter dem leblosen Panzer, diese herrliche Haltung und dieser lebendige, sprechende Blick. Unvergeßlich auch das Malerische und Koloristische, dieses prächtige mit Rot gewärmte Silber vor dem goldgelben Hintergrunde, festlich und großartig in der Dekoration und dabei von unerhörter Noblesse des Gesamttones. Wenn wir sonst nichts hätten vom späten Trübner, keines der sonst oft so herrlichen Werke der letzten Jahre, dieses eine Bildnis allein würde genügen, um die oft erzählte Legende vom Nachlassen seiner Kraft in Grund und Boden zu zerstören. — —

Die Münchener Malerei der siebziger Jahre und alles, was aus ihr hervorging und mit ihr im Zusammenhange steht, ist das schönste und glücklichste Kapitel der deutschen Kunst um die Zeit der Reichsgründung. Gewiß war dies nicht die offizielle Kunst damals, bei weitem nicht, und alles wirklich Große mußte sich erst mit Kampf durchsetzen und entstand zunächst sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Aber historisch betrachtet war sie doch nun einmal da und an dieser Stelle. In der Frage nach dem Entstehungsort der guten deutschen Malerei spielt München unbedingt die erste Rolle, neben München gab es um 1870 außer dem interessanten Frankfurt kein anderes Zentrum von geschichtlicher Bedeutung. Berlin, die Reichshauptstadt, hatte noch keine eigene Kultur, und die Tradition seiner früheren Größe, die Tradition der Schadow, Krüger und Blechen war fast

verschüttet. Wäre nicht Menzel gewesen, so wäre sie ganz vergessen worden.

Menzel hat die Berliner Malerei, deren Wurzeln bis Chodowiecki zurückreichen, auf die Höhe des künstlerischen Problems geführt, und zwar in unmittelbarem Anschluß an die Tradition, schon in den vierziger Jahren. Neben dem Höhepunkt Leibl steht in der deutschen Kunst der Höhepunkt Menzel, neben der Genialität des Sachlichen das fast dämonisch zu nennende Genie der Persönlichkeit. Ohne die Stütze einer künstlerischen Umwelt, auf welche Leibl sich doch immerhin berufen konnte, riß Menzel die Berliner Malerei aus der Enge der bürgerlichen Provinzialismen empor in die Sphäre europäischer Kunst. —

Eigentliche Bildnisse hat Menzel nicht sehr viele gemalt. In seiner Jugendzeit hie und da eines, im bürgerlichen Stil der Zeit, manchmal, wie in dem der Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff, in der Art von Krüger, manchmal, wie in den Köpfen von Herrn Arnold und Fräulein Arnold, malerisch phantasievoller. Später hat er das Einzelbildnis vermieden. Er kannte seine Grenzen und pflegte ausschließlich das Genre und das historische Genre. Da er aber der malerische Chronist seiner Zeit wurde, ließ sich auch auf diesem Gebiete das Bildnis nicht immer vermeiden. Bisweilen ward es Pflicht: als er im Jahre 1861 den Befehl bekam, die „Krönung König Wilhelms in Königsberg“ zu malen (Tafel X), mußte er annähernd 200 Bildnisse auf einer Leinwand vereinigen. Ein Historiengemälde mit „echten“ Personen. Nach der an Ort und Stelle gemalten Skizze komponierte er mit leisen Änderungen im Arrangement das große Bild um. Die Gruppen des Vordergrundes, die in Wirklichkeit aus lauter Rückenfiguren bestanden, schob er wegen der Porträttreue mehr auf die Seite.

Mit dem Bildnishaften auf figurenreichen Genrebildern, in denen die einzelnen Figuren verhältnismäßig klein erscheinen, wußte Menzel Bescheid. In seinen Kompositionen zur Geschichte Friedrichs des Großen sind die Hauptfiguren immer historische Porträts.



Abb. 58. Menzel, Prinz Friedrich Karl
Photo F. Bruckmann, München

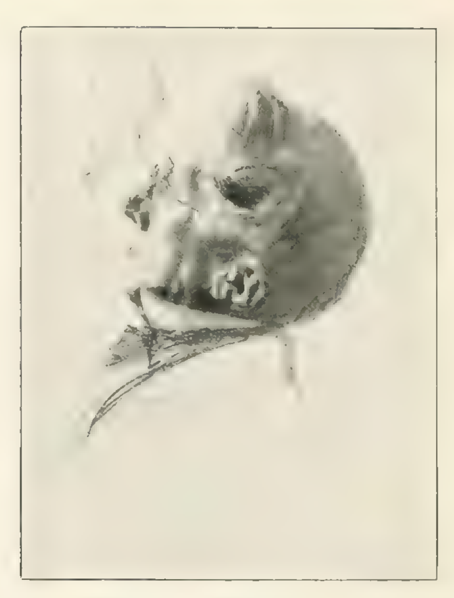


Abb. 59. Menzel, Hofprediger v. Bernuth
Photo F. Bruckmann, München

Er kannte sie, nach jahrelangen Studien, aus dem Kopf, wußte, was im kleinen Format wirkt und charakteristisch ist.

Dieses Wissen um die Wirkung machte er sich jetzt zunutze. Aber er verließ sich nicht darauf, immer nur die allgemeine Charakteristik in Haltung und Aussehen zu geben, sondern, ehe er die betreffende Hofdame, zweite Reihe links, oder den betreffenden Staatsminister oder General in sein Bild brachte, porträtierte er ihn in einer Skizze genau und lernte seinen Charakter auswendig. Alle Personen, die an der Feier teilgenommen hatten, ließ er sich der Reihe nach ins Schloß kommen, wo er arbeitete. Die farbigen Skizzen Abb. 58—66 sind sämtlich erhalten und werden in der Nationalgalerie aufbewahrt. Sie muß man ansehen, wenn man den Porträtisten Menzel kennenlernen will. Nicht als ob sie besser wären als das Bild, das er aus ihnen gestaltete. Sondern weil sie natürlich das Porträthafte unmittelbarer und rücksichtsloser geben.

Als Kaiser Friedrich einstmals mit seiner Frau Viktoria ein Menzelsches Bild aus der Berliner Hofgesellschaft betrachtete, fragte



Adolf Menzel, Krönung König Wilhelms in Königsberg

Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München





Abb. 60. Menzel, Minister v. d. Heydt
Photo F. Bruckmann, München



Abb. 61. Menzel, Graf v. Wrangel
Photo F. Bruckmann, München

sie ihn: „Sind wir denn wirklich so häßlich?“, und er antwortete: „Ja, so häßlich sind wir!“ Häßlich nannte die an die Schmeichelei der englischen Kunst gewöhnte Kaiserin das Charakteristische, die unbekümmerte Wirklichkeitstreue, die nichts beschönigt, jeden kleinsten Zug, jede Runzel, jede Falte, jede Härte eines Gesichtes, jede Kümmerlichkeit einer Gestalt, jede Lächerlichkeit einer Haltung mit in die Darstellung aufnimmt und keine einzige Unannehmlichkeit verschweigt. Diese Art, die Erscheinung bis ins Letzte getreu zu registrieren, hat Menzel zu einer bis dahin ungekannten Höhe des Charakterisierens ausgebildet. Sein Sinn für das Physiognomische zog die letzten Konsequenzen und blieb immer nüchtern, ganz gleich, ob ein Prinz aus königlichem Hause (Abb. 58) vor ihm stand oder ein mittlerer Geheimrat aus einem Ministerium, ob Moltke oder der Hofprediger (Abb. 59), ob die schöne Gräfin Oriola (Abb. 64) oder die unansehnliche Komtesse Voyna (Abb. 63). Ihm war es gleich, er registrierte, was er sah, und seine scharfe Registrierarbeit funktionierte in all den drei



Abb. 62. Menzel, Kronprinzessin Viktoria
Photo F. Bruckmann, München



Abb. 63. Menzel, Fräulein v. Voyna
Photo F. Bruckmann, München

Jahren, in denen er die Hofgesellschaft durch sein Arbeitszimmer an sich vorbeidefilieren sah, immer mit der gleichen Pünktlichkeit, nachdem er Haß und Liebe zur Erscheinung für diese Arbeit einmal ausgeschaltet hatte. Wir verdanken dieser Arbeit eine Reihe von Physiognomien von unerhörter Schärfe, eine Reihe von tadellos, von souverän gezeichneten historischen Dokumenten, das Beste, was ein überlegener Chronist je gezeichnet hat. Aber das Letzte und Höchste, was die Porträtkunst geben kann, lassen sie vermissen: Größe und Freiheit im Menschlichen. Alle diese Menschen haben etwas Alltägliches, etwas Bourgeoises (im Gegensatz zu dem gesund Bürgerlichen der Krügerschen Tradition). Züge von persönlicher Bedeutung, äußerlicher oder innerlicher, brechen nicht durch. So individuell die Dinge auch gesehen sind, persönliche Individualität haben sie nicht. Dazu interessierte sich Menzel — was vielleicht bei solcher Riesenzahl von Porträts auch etwas viel verlangt sein mag — nicht genügend für das Innere seiner Modelle. Es müßte mit merkwürdigen Dingen



Abb. 64. Menzel, Gräfin Oriola
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

zugegangen sein, wenn unter diesem Hundert von Menschen keiner gewesen wäre, der als Erscheinung über den Durchschnitt alltäglicher Nüchternheit hinausgeragt hätte. Wir wissen, daß das Gegenteil der Fall war, Bismarck (Abb. 65) und Moltke (Abb. 66) waren darunter und hin und wieder auch eine schöne Frau. Aber Menzel gibt sie alle mit der gleichen Trockenheit, und Graf Wrangel (Abb. 61) ist bei einer Sitzung wütend geworden über die kritische Schärfe des Malers. Er hatte mehr Sympathie erwartet. Die aber wollte Menzel nicht aufbringen und warf dem General einen Farbentopf auf seine schöne weiße Kürassieruniform. Menzel wollte die Distanz der Nüchternheit, des Ungerührtseins. Was Jan Veth einmal von Menzel, den er übrigens sehr verehrte, niederschrieb: „er stehe dem Herzensleben der Menschen fast feindlich gegenüber", enthält eine sehr tiefsinnige Beobachtung. Zwar sagt diese Wahrheit wenig gegen die Größe der Menzelschen Kunst schlechthin aus, aber das Schaffen Menzels als Porträtist bezeichnet sie vortrefflich, weil sie den wahren inneren Grund seiner Begrenztheit auf diesem Gebiet



Abb. 65. Menzel, Fürst Bismarck
Photo F. Bruckmann, München



Abb. 66. Menzel, Graf Moltke
Photo F. Bruckmann, München

aufdeckt: ein Charakteristiker ist noch kein Menschenmaler. Ein geborener Porträtist war Menzel nicht, und er wußte wohl, weshalb er dem Bildnis aus dem Wege ging, wo er konnte. Die drei Jahre Arbeit da im Schloß müssen für ihn eine Galeerenarbeit bedeutet haben. Aber als guter Preuße fügte er sich ohne Murren.

Es ist vielleicht der größte Beweis für Menzels Genialität, daß er nach dieser Sklavenarbeit dann doch das herrliche Bild malte. Als er an die Ausführung ging, war es, als sei ihm gar nichts geschehen. Das Bild ist frisch und malerisch wie nur irgend etwas aus jener Zeit, und was an den Einzelstudien stören mag, ward im Gemälde, wo alle die zahllosen Einzelheiten auf einen Generalnenner gebracht sind, ausgelöscht und aufgesogen durch das künstlerische Problem. Vor den Studien denkt man manchmal an Anton von Werner und fragt sich, warum das nun so viel besser ist als Anton von Werner, und findet die Antwort sofort (weil alles besser verstanden und lebendiger gemacht ist). Vor dem Bilde



Abb. 67. Adolf Menzel, Kaiser Wilhelm beim Cercle
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

selbst denkt man nur an Menzel und an die malerische Schönheit, an die Einheit von Licht und Farbe, von Luft und Bewegung.

Menzel hat einmal den alten Kaiser als Hauptfigur in ein Genrebild hineingestellt, ein kleines Genrebild, der „Cercle", das auch aus

bildnishaft aufgefaßten Figuren besteht (Abb. 67). Hier ist das Porträt des hohen Herrn voll Ausdruck und Lebendigkeit, charakteristisch in Haltung und Bewegung, von einer etwas vagen Ähnlichkeit, im Physiognomischen gemildert durch den malerischen Charakter der schönen Gesamtanlage. Auch hier gibt Menzel nur das Äußere, und der Ausdruck ist, dem Thema entsprechend, etwas konventionell, wie es das Thema einer Szene von einer Hoffestlichkeit verlangte. Die Auflösung des historischen Genrebildes aus der gesehenen Wirklichkeit in rein künstlerische, rein malerische Form, so, daß das Bildnishafte, sonst die gefährlichste Klippe der Genremalerei, nicht aufdringlich wirkt und doch auf den ersten Blick fühlbar wird, ist restlos gelungen. Das konnte eben doch nur Menzel, bei allen anderen ging entweder die künstlerische Form oder der Kern von Wirklichkeit und Objektivität verloren. Die Gegenpole der Art werden durch Anton von Werners „Kaiserproklamation" und durch Liebermanns „Papst Leo XIII. segnet die Pilger" bezeichnet. Hier fehlt es ein wenig an scharf betonter Charakteristik, dort fehlt es ganz an künstlerisch lebendiger Lösung. —

Leibl, Trübner und Thoma auf der einen, Menzel auf der anderen Seite führten die Wirklichkeitsmalerei zur Höhe des künstlerischen Problems, die einen mit, der andre trotz des Porträts. Von dem Hochstande der Kunstgesinnung, die durch das Schaffen dieses Großen bezeichnet wird, konnte die Bildnismalerei der folgenden Zeit Nutzen ziehen. Ernsten Künstlern, auch solchen ohne ausgesprochen geniale Begabung, mußte dies förderlich sein, und in der Tat finden wir um die Jahrhundertwende ein Niveau der Bildnismalerei, wie es ohne diese Vorbilder nicht denkbar gewesen wäre. Sie tauchen in den verschiedensten Lagern und an den verschiedensten Orten auf, und als das Gesunde erscheint dies, daß es sich dabei nicht um Nachahmer handelt. Auch solche gibt es natürlich, aber sie können wenig Interesse beanspruchen. Sondern auf dem Boden der einmal erreichten Kunstanschauung

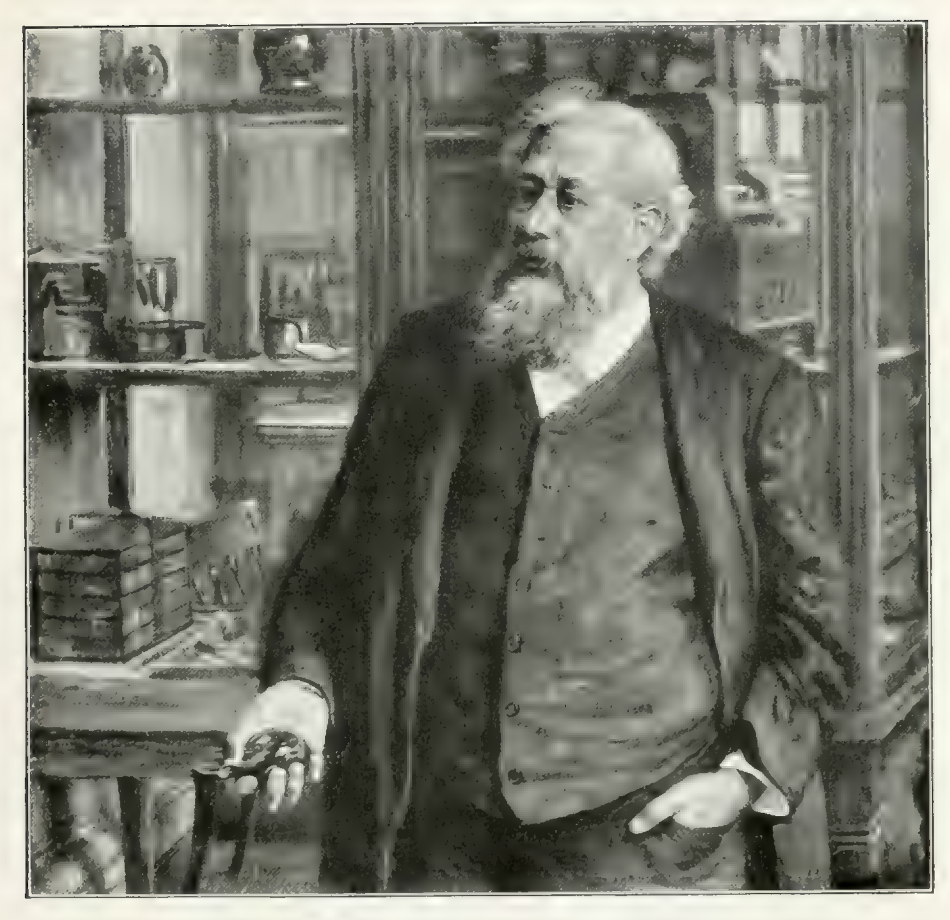


Abb. 68. Leopold v. Kalckreuth, Justus Brinckmann

entwickelten sich Persönlichkeiten von durchaus eigener Prägung. *Karl Stauffer-Bern* gehört mit seinem Bildnis Gustav Freytags (Tafel XI), das sich von vielen seiner technisch manchmal allzu vollendeten Porträtradierungen durch große Frische der Empfindung unterscheidet, ebenso in diese Richtung, wie der Schwede Josefsson mit dem Bilde eines Kritikers. Und selbst zwei so gegensätzlich geartete Naturen wie Leopold Graf Kalckreuth und Lovis Corinth entwickeln die neue Tradition weiter. Daß in ihr Platz ist für derart extreme Begabungen, beweist, wie tief sie im künstlerischen Empfinden der Zeit verwurzelt ist. Der eigentliche Bildnismaler von

den beiden ist *Graf Kalckreuth.* Er nahm, äußerlich angeregt durch Hinweise von Lichtwarks sozialkünstlerischer Kunstpolitik, das Erbe der alten Hamburger auf und schuf den neuen Typus bürgerlicher Repräsentation. Wenn es den Titel eines Hofmalers der Republik und freien Hansestadt Hamburg gäbe, er müßte ihn haben. Was in Hamburg an offiziellen und halboffiziellen Persönlichkeiten im letzten Jahrzehnt lebte, eignete sich für seine Kunst vortrefflich, und viele von ihnen hat er gemalt; auch im Gruppenbild sollte er sich, wenn auch nicht mit sehr großem Glück, versuchen. Er verbindet eine ungewöhnliche Art des Charakterisierenkönnens mit einer schlichten, manchmal fein differenzierten, manchmal etwas nüchternen Malerei, die den ernsthaftesten künstlerischen Problemen nie aus dem Wege geht, ohne doch die höchsten künstlerischen Fragen, die Leibl und Trübner bewegten, aufzusuchen. Seine Art, einen Charakter zu erfassen und überzeugend hinzustellen, bringt es manchmal zu hervorragenden Leistungen. Wie er den alten Justus Brinckmann (Abb. 68), den verstorbenen Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, diesen rastlosen und siegreichen Kulturpionier, lebendig gemacht hat mit dem glänzenden Feuer seines hinreißenden Temperaments, dem keiner sich entziehen konnte, der je in seine Nähe kam, dies bleibt unvergeßlich. Als Bild hat das Gemälde ausgezeichnete Haltung, das Augenblickliche, das zur Charakteristik dieses Temperaments unentbehrlich ist, ist ebenso darin wie das Ruhige, In-sich-selbst-Sichere; Gestalt und Umwelt, „sein“ Museumsschrank, haben die denkbar glücklichsten Beziehungen zueinander: die Umwelt und ihre Komposition verleihen der mächtigen Figur die Festigkeit. Auch das etwas Trockene der malerischen Behandlung, das aber an keiner Stelle hart wird, gehört mit zum Ausdruck der ganzen Empfindung. Menschlich noch höher steht sein Lichtwarkbildnis (Abb. 69): treu, ganz treu in allem Äußerlichen, von solider ruhiger Malerei und selbstverständlichem Zusammenfassen der Form. Und groß im Seelischen, so groß, wie Kalckreuth selten



Karl Stauffer-Bern, Gustav Freytag



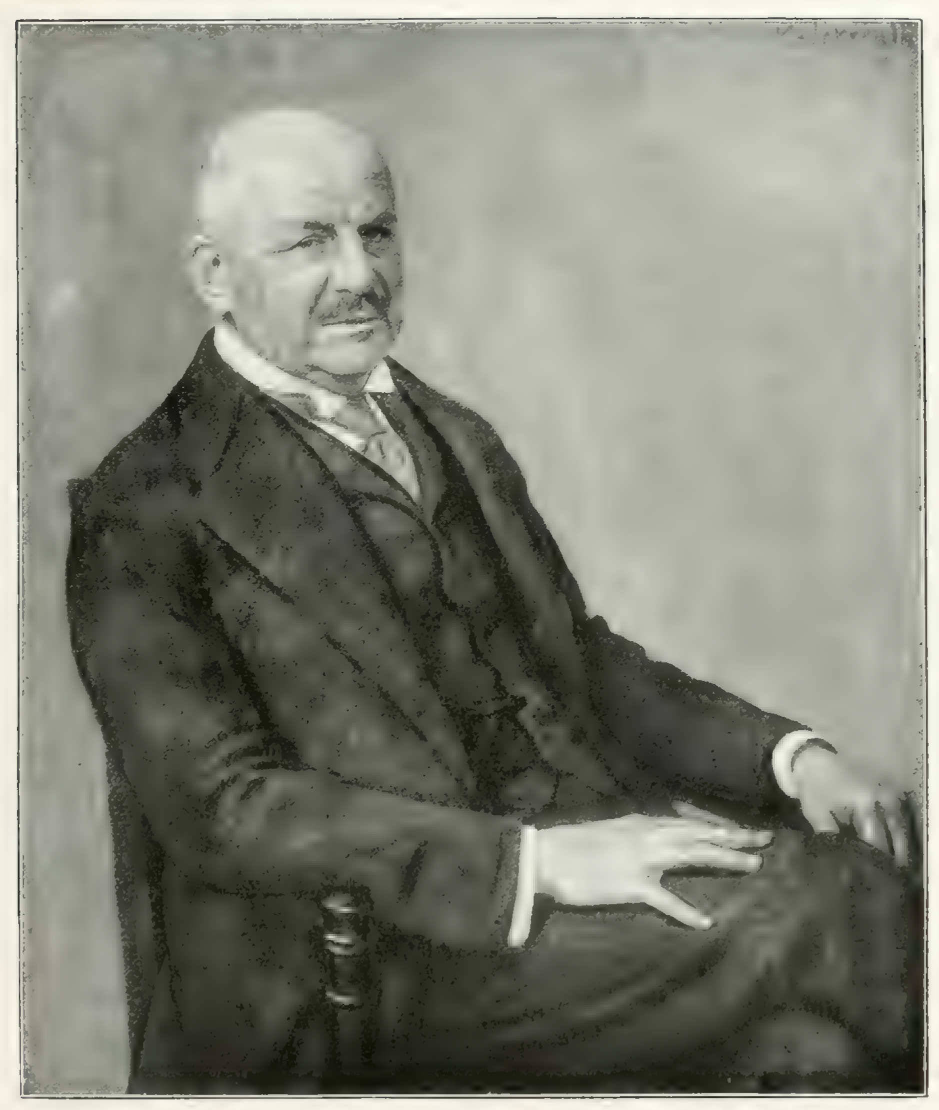


Abb. 69. Leopold v. Kalckreuth, Alfred Lichtwark

ist: trotzdem dieser Kämpfer unserer Kultur körperlich schon gebrochen ist und nach Ausruhen verlangt, strahlt der Geist lebendig hell und äußert sich das Herz in seiner unerschütterlichen, durch Selbstzucht erworbenen Güte.

Solche Vergeistigung des Formalen liegt *Lovis Corinth* zunächst fern. Er glaubt, auch im Bildnis, vor allem an den Wert der



Abb. 70. Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Modell
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

sinnlich schönen Malerei, an den blendenden Vortrag, an die Bravour der Technik, an den rauschenden Glanz der Farbe, an die animalische Fülle der Materie und an das wogende Leben im Licht — an alles, woran der deutsche Impressionismus glaubte. Sein Selbstbildnis mit dem halbnackten Modell und dem Weinglas (Abb. 70) ist nicht nur gegenständlich, nicht nur in der Verherrlichung des Fleisches und der schönen Animalität typisch für Corinths Kunst. Auch das unerhörte Malenkönnen, auch die Schönheit des vollen Tons im dunklen Licht, auch die faszinierende Lebendigkeit der ganzen Bildfläche, die bis in die äußersten Ecken von demselben

Atem bebt und vibriert, alle diese in ihrer Vereinigung seltenen Eigenschaften zeigen, worauf Corinths Kunst im allgemeinen hinauswill. Das malerische Problem hat ganz von ihm Besitz ergriffen, und er freut sich, daß er so schön, so leicht, so brausend und vollströmend malen kann und dabei unterderhand so kostbare Reize enthüllt. Doch scheint es, als risse ihn gelegentlich der malerische Furor zu weit hin. Dann bekommt das Charakteristische seiner Figuren manchmal etwas Starres und Übertriebenes, Maskenhaftes, etwas epigrammatisch Zugespitztes, das nicht bis zum letzten Grade vergeistigt ist. Besonders gut gelingen ihm Bildnisse reich und hell angezogener und schön dekolletierter Frauen, und wenn solche Frauen ihre Kinder bei sich haben, am besten in nacktem Zustande, fühlt man auch wohl große und feine Empfindung. Aber vor der Aufgabe des innerlichen Erfassens geistiger Persönlichkeiten pflegt seine Kunst im letzten zu versagen. Daß sein „Peter Hille" glänzend ist und sein „Gerhart Hauptmann" äußerst schwach, bezeichnet Kraft und Grenzen seiner Begabung. Und alles wäre klar und durch-

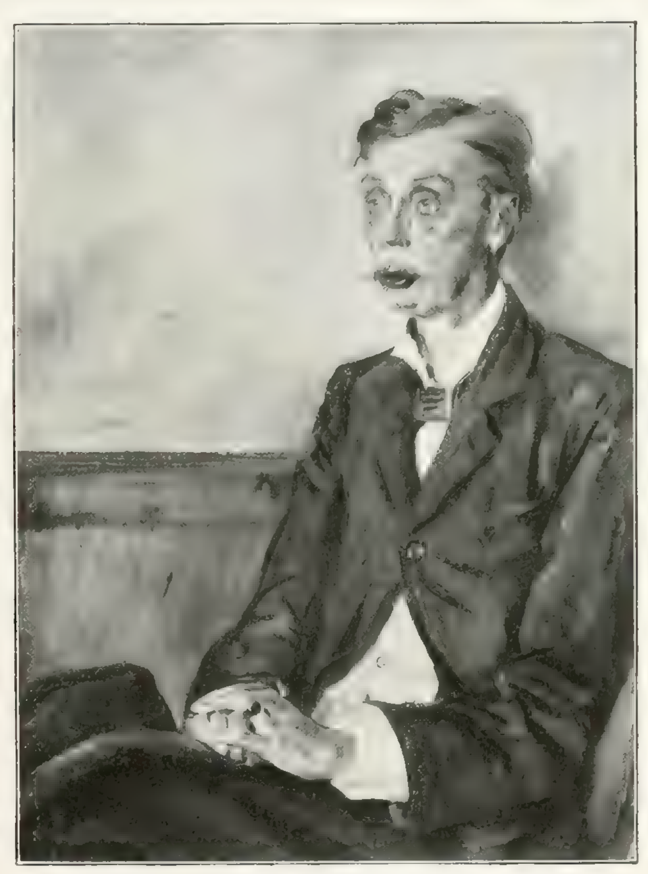


Abb. 71. Lovis Corinth, Graf Keyserling
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

schaubar, wenn Corinth nicht wenigstens einmal ein Bildnis von überzeugender Vergeistigung der Erscheinung gemalt hätte: den Grafen Keyserling, den Dichter (Abb. 71). Vor der feinen Persönlichkeit dieses ostelbischen Landmannes ward seine Kunst still und innerlich. Hier überwand er das Formale und machte das Artistische dem Geistig-Seelischen dienstbar.

So steht, ganz allgemein genommen, um die Jahrhundertwende die Frage der Wirklichkeitskunst und des künstlerischen Problems so, daß dieses künstlerische Problem, um die Mitte des Jahrhunderts als Revolution empfunden, nach fünfzig Jahren seine Berechtigung bis zu dem Punkte durchgesetzt hatte, daß man fast von einer Alleinherrschaft reden kann. Wenn man früher das Porträt wollte und sich dann langsam daran gewöhnte, das künstlerische Problem mit in den Kauf zu nehmen, so wollte man am Ende der Entwicklung vor allem das künstlerische Problem. War dies vorhanden und gelöst, so glaubte man, es sei genug geschehen. Das eigentlich Porträthafte, die Erfassung, die Deutung der Persönlichkeit, trat dagegen ein wenig in den Hintergrund. Eine traditionslose Jugend sah sie dann auch bald etwas wie eine quantité négligeable an. Der Sieg wurde den Siegern, den Künstlern, gefährlich, weil die Widerstände auch des Publikums auszubleiben begannen und weil man vor lauter Richtung die Kunst nicht mehr sah. Hier haben die ganz großen modernen Porträtisten, die Psychologen, die Niederlage verhütet und abermals große Maßstäbe aufgestellt und damit die Vorherrschaft des Niveaus, die sonst unausbleiblich gewesen wäre, gebrochen. Durch sie wurden der Wirklichkeitskunst neue, zukunftsreiche Wege gewiesen, nachdem auch dem monumentalisierten Bildnis eine Weiterentwicklung in das zwanzigste Jahrhundert hinein offenbar nicht beschieden ist und nachdem das Porträt des Impressionismus in Frankreich seine endgültige Formulierung gefunden hatte.

FÜNFTES KAPITEL

DAS BILDNIS DES IMPRESSIONISMUS





Das Wort Impressionismus sagt genau so viel und genau so wenig wie jedes andere Schlagwort auch, das eine Richtung nur ungenügend bezeichnet. Nimmt man es wörtlich, so paßt es zur Not auf die Kunst seines Erfinders, Claude Monet, auf diese Landschaftskunst, deren Ziel es war, dem vorübergehenden, flüchtigen Eindruck eines Augenblicks Dauer zu verleihen. Und auch dann noch verschweigt es das Beste, nämlich die wahrhaft erst künstlerischen Folgen einer solchen Anschauung — die Problemstellung, nach der im Akt des Schaffens den Elementen Licht, Luft, Farbe und Bewegung die Führerrolle im Zustandekommen eines Gesamteindrucks zufällt. Nimmt man das Wort heute aber historisch und kulturhistorisch und dehnt es aus auf Manet und Degas beispielsweise, weil diese beiden zu den Impressionisten gehörten, so vergißt man unter anderem die prinzipiellen Gegensätze der Anschauung, die zwischen Manet und dem reifen Claude Monet bestehen. Ein konsequent impressionistisches Bildnis vollends gibt es gar nicht.

Der Unterschied zwischen Impressionismus und Realismus, zwischen Manet und Courbet liegt allenfalls im Tempo des Sehens und im Tempo der Niederschrift des Gesehenen. Manet sah schneller als Courbet, er sah die Veränderlichkeiten einer Erscheinung umfassender, er hatte eine empfindlichere und entwickeltere malerische Sensibilität, und daher gab er die Dinge unmittelbarer wieder, unreflektierter. Und man kann das auf Impression zurückführen. Aber der eigentliche und entscheidende Unterschied, der, an dem wir die Kunst der beiden aneinander messen können, liegt auf anderem Gebiet. Denn mit der Impression fängt der Prozeß des künstlerischen Schaffens ja erst an. Der Unterschied drückt sich schlagend aus in einer Anekdote:

Edouard Manet hatte im Jahre 1863 die „Olympia" gemalt, dieses nackte hübsche Mädchen, das auf ihrem Bett liegt, ihr zu Füßen ihre Katze, und dazu eine Negerin, die ihr einen

Blumenstrauß bringt. Courbet kam ins Atelier, um sich das Bild anzusehen: „Das ist sehr gut. Nur es wirkt wie eine Spielkarte, wie eine Pikdame."

Da wurde Manet gereizt: „Und Ihr Ideal, Mr. Courbet, Ihr Ideal ist — eine Billardkugel."

Das heißt: Courbet wollte in seinen Bildern die möglichst vollendete, möglichst runde Plastik der Form. Manet wollte das gar nicht, er wollte keine runde Modellierung, Manet wollte die Welt der Erscheinung auflösen in ein System von Flächen. Manet sah hell und in Flächen.

Wenn er sich einen Menschen ansah in seiner natürlichen Umgebung und im natürlichen Licht, dann sah er alles, was seine Augen aufnahmen, als verschiedene Helligkeitswerte. Jede Farbe, die ein Ding an sich hat, war für ihn neben der Bedeutung als Lokalfarbe noch ein bestimmter Ausdruck von Helligkeit, sie bezeichnete für ihn einen ganz bestimmten Grad auf der Skala vom tiefsten Dunkel zum hellsten Licht. Deshalb erschien ihm die Körperlichkeit des Gegenstandes, der hinter dieser Farbe lag, verhältnismäßig gleichgültig; da die Farbe vornehmlich als Fläche spiegelt, ignorierte er das plastische Volumen. Von allen Dingen zog er die farbige Fläche ab, machte sie selbständig, und aus diesen Einzelflächen baute er sich seine Bildfläche als Ganzes auf. Die Tiefenform, die trotz alledem ja existiert, suggerierte er durch die feinsten Abstufungen der Lichtwerte.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Art über den Realismus, der nachdrücklich die Existenz der Dinge hervorhebt, einen Schritt hinaus bedeutet. Das malerische Problem ward hierdurch unendlich vertieft und bereichert und in eine geistigere, sinnlich leichtere Sphäre gehoben. Daß im Verlaufe dieses Schaffens, an dem dann Claude Monet und Auguste Renoir stark schöpferisch beteiligt waren, die gesamte Malerei heller wurde, indem man schließlich das Vorhandensein von Schwarz und von vermittelnden Zwischentönen leugnete und am Ende auch alle Schatten farbig sah, zeigt,

wie fruchtbar und wie notwendig, wie epochemachend für die ganze europäische Malerei diese neue Anschauung sich erwies.

Selbstverständlich besaß Manet nicht vom ersten Augenblick seines Schaffens an die volle Klarheit über seine Ziele und Wege. Sie stellte sich erst mit der Zeit ein, während des Kampfes mit dem Problem. Anfangs ist er noch verhältnismäßig dunkel, jahrelang liebt er mit leidenschaftlicher Hingabe das Schwarz, und in ganz frühen Bildern hat er versucht, mit der Farbe im hergebrachten Sinne zu modellieren. Aber sein Hang zur Fläche ist als dominierender Faktor seines Stilwillens so übermächtig, daß schon sehr bald alles andere dagegen zurücktreten muß. Eine Gestalt im Licht wird ihm eine dunkle Fläche, die sich absetzt vor einer hellen Fläche, ein Gesicht bedeutet ihm eine helle Fläche, in der ein paar dunkle Flecken, die Augen, sitzen und ein halbheller Schatten, die Nase, und ein mittelheller Fleck, der Mund. Umrißlinien, welche die Einzelformen voneinander abgrenzen, gibt es bei ihm nicht, eine Form sitzt mit offenen Rändern neben der anderen, und ihre Charakteristik wird dadurch gegeben, daß der Strich, mit dem sie hingesetzt ist, der entscheidende, den Formeneindruck erschöpfende Strich ist, und ihre Stellung im Tiefenraum dadurch, daß der Grad von Helligkeit, den sie hat, genau und haarscharf nach ihrem farbigen Verhältnis zum Licht abgewogen und empfunden ist.

Man fragt sich zweifelnd, ob bei dieser Art überhaupt noch eine Porträtmalerei möglich ist, ob dies nicht vielmehr zur Ertötung alles Individuellen führen muß. Wenn ein Auge nur als dunkler Fleck in einer hellen Fläche schwimmt, wenn kein Mund sorgsam gezeichnet ist — woher soll da noch Ähnlichkeit kommen? Denn Ähnlichkeit ist doch das Resultat aus der Beobachtung von unzähligen charakteristischen Einzelzügen.

Die Frage ist berechtigt. Aber die Antwort lautet zugunsten Manets. In vielen Fällen besitzen wir von den Persönlichkeiten, die Manet porträtierte, einwandfreie Zeugen über die Ähnlichkeit:

Photographien, auch sonstige Bildnisse von der Hand minder schöpferischer Künstler. Die wesentlichen Züge dieser Personen sind in Manets Bildern enthalten. Manet sah richtig. Ähnlichkeit ist nicht das Resultat aus der Beobachtung unzähliger charakteristischer Einzelzüge. Sondern sie ist das Resultat von geistiger Erfassung weniger charakteristischer Merkmale (etwas, was heute, das heißt seit Manet, jeder begabte Karikaturist weiß). Es kommt nur darauf an, zu erraten, welche Züge wesentlich sind für die Formung des Gesamteindrucks und welche nicht, zu sehen, was spricht und was stumm bleibt. Diese Gabe besaß Manet in unvergleichlichem Maße, dank der disziplinierten Schnelligkeit seiner Vision, und so verstehen wir es, weshalb die Zeitgenossen, wenigstens die verständnisvollen unter ihnen, das Schlagende seiner Charakteristik rühmen.



Abb. 72. Edouard Manet, Eva Gonzales

Manet war einer der wenigen ganz großen Künstler, die das Geheimnis besaßen, bei aller Charakteristik ihre Modelle zu verschönern. Nicht im Sinne niedriger Schmeichelei, die Härten und Häßlichkeiten ausglättet und nur eine leere, unlebendige

Maske liefert. Sondern sein Sinn für das Charakteristische, Sprechende einer Physiognomie hinderte ihn nicht, seinen reinen Flächen so viel zarte, blondgoldene Helligkeit zu geben, so viel feine Bewegung im Licht, so viel edle Eleganz im Strich, daß sich dieser Eindruck von sinnlichen Kostbarkeiten, der nur auf seiner noblen Malerei beruht, auch wie von selber auf die Modelle überträgt. Er unterschlägt nichts, gar nichts; wenn eine Frau einen dicken Mund hat oder ein Mann, wie sein zeitweiliger Freund George Moore, Haare von einer Farbe wie ausgelaufenes Eigelb, dann malt er den Mund mit einem breiten Strich und das Gelb wie Eigelb. Aber dann ist dieser Mund durch die Schönheit seiner Farbe, durch die Zartheit des Tones, mit der das Rot in seiner Umgebung sitzt, so leuchtend und klar, daß man gar nicht mehr sieht, ob er für normale Verhältnisse in Wirklichkeit etwas zu groß ist. Und aus dem Eigelb der Haare des Irländers gewinnt er eine unerhörte Bereicherung für den Kontrast mit Blau und Grün. — Sein Sinn für die ausgesprochene Charakteristik wird begleitet von einer angeborenen Empfindung für das Natürliche in Haltung und Bewegung. Eva Gonzales, seine schöne Schülerin, eine Schönheit



Abb. 73. Edouard Manet, Rosita Mauri

vom Typus der Maria Theresia in spanischer Fassung, lebendig, über alle Maßen lebendig im Ausdruck, malt an einem Stilleben (Abb. 72). Sie muß sich sehr edel bewegt haben. Die Haltung ihrer Arme, bei aller Natürlichkeit, hat eine solche Anmut, daß diese Haltung den Rhythmus des ganzen Aufbaues beherrscht. Auf das Maß und das Tempo, in dem diese Bewegung vor sich geht, ist der Linienrhythmus des ganzen Bildes gestimmt, alles ist sanft und wohlklingend gerundet. Rosita Mauri (Abb. 73) war eine Kreolin mit bernsteinfarbenem Teint und blauschwarzem Haar. Manet schenkt uns nichts von dem leicht Negerhaften ihres Aussehens, nicht diese Farben, nicht diese steile Nase, die kurze Oberlippe und den großen Mund. Aber das Schwarzblau des Haares gegenüber dem dunklen Gold der Haut, gewärmt durch das reine, aber zarte Rosarot des Mundes, und dies abgewandelt zu dem leichteren Rosa des Frisiermantels und verklingend im Perlmutterglanz des Hintergrundes und alles hingesetzt mit derselben Gelassenheit, mit der die Person dasteht, es hat als Harmonie etwas so unendlich Vornehmes der Wirkung, daß man überrascht ist, wenn man sich zufällig und plötzlich fragt: wie sah sie eigentlich wohl im Leben aus? Aus der Charakteristik gewinnt Manet seine Schönheiten, die edle Kostbarkeit und die schwebende Helligkeit.

Menschliche Dokumente von erschütterndem Tiefblick sind solche Bildnisse nicht. Es sind eindringliche, charakteristische Deutungen des Sichtbaren. Vom Persönlichen sagen sie trotzdem genug. Diese Mme. Guillemet, die da im Treibhaus auf der Bank sitzt und mit mäßiger Aufmerksamkeit dem Herrn zuhört, der sich über die Bank beugt (Abb. 74), verrät in diesem Augenblick nicht sehr viel von ihrer Seele. Aber dieses schöne, ruhige Dasitzen, diese Ruhe des Ausdrucks, diese einfache, phrasenlose Sinnlichkeit charakterisiert den Menschen und hat gegenüber der bis in den letzten Pinselstrich malerisch und farbig gewordenen Architektur des Bildaufbaues etwas durchaus Persönliches. Hinter dem festen Gefüge der Pinselstriche, die Körper wie Fläche mit unfehlbarer



Abb. 74. Edouard Manet, Paar im Gewächshaus

Richtigkeit modellieren, fühlt man das pulsierende Leben und die schöne Erregung. Trotz der Eleganz der Dargestellten und trotz der Eleganz der Darstellung hat das Bild nicht die leiseste Anwandlung von „Eleganz" im üblen Sinne, von Schick und Phrase und Konvention. Alles drückt Zartheit und Kraft aus. —

Es wäre falsch, angesichts der Distanz, die Manet seinem Gegenstand gegenüber beobachtet, angesichts der gelassenen Kühle, mit der er der Erscheinung gegenübertritt, zu glauben, er sei eine unbewegte, kalte Natur gewesen, Wärme und Herz habe er nicht besessen. Wer den Desboutin („L'Artiste") (Abb. 75) gemalt hat, mit diesem herrlich versonnenen Ausdruck, so voll Gefühl und so voll feinster Empfindung im Seelischen, braucht diesen Vorwurf nicht zu fürchten. Manet konnte intim sein, er konnte unmittelbare seelische Wirkungen vermitteln. Wenn er es nicht immer, nicht oft wollte, dann lag es daran, daß bei der inneren Distanz von der Erscheinung, die er zur Bezwingung des malerischen Problems sich auferlegen mußte, das seelische Gleichgewicht hätte gefährdet werden können. Die Erregung durch die Kraft und die Schönheit der sinnlichen Erscheinung ertrug nicht immer noch eine Erregung durch das innere Gefühl. Um so malen zu können, wie er malte, um die Welt der Erscheinungen mit dieser stahlharten Energie umformen zu können bis ins letzte, so, daß jede und auch die kleinste Form eine neue Formel wurde, dazu brauchte er, wie jeder, der das gleiche unternähme, so viel dauernd frisch erhaltene und verhaltene Erregung, daß die Erschütterungen des Seelischen das Gleichgewicht seines ganzen malerischen Baues hätten zerstören können. Was die erschöpfende Charakteristik eines Menschen nicht zu sagen imstande war, mochte im allgemeinen unausgesprochen und dem Erraten überlassen bleiben. Das künstlerische Problem forderte auch von ihm, wie von seinem Zeitgenossen Leibl, dieses Opfer an Persönlichem. Aber das Opfer ist in beiden Fällen klein. Die Charakteristik, da sie zu unvergleichlicher



Abb. 75. Edouard Manet, Marcel Desboutin (L'Artiste)



Abb. 76. Edouard Manet, Frau de Nittis

Schönheit führte, läßt Psychologisches kaum vermissen. Auf beide paßt der oft zitierte und immer wieder zu zitierende Ausspruch Leibls: „Wenn ich nur die Menschen so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele mit dabei.“

Als *Claude Monet* in seinen jungen Jahren das große Bildnis der „Camille“, seiner ersten Frau malte, handelte es sich auch für ihn gewiß nicht um ein tiefgehendes, psychologisches Problem. Er wollte die vertraute Erscheinung in ihrem äußeren Glanz und ihrem Zauber festhalten, und die sinnlich-seelische Atmosphäre stellte sich von selber ein. Er hatte kein Bild, das er auf den Salon des Jahres 1866 schicken konnte, sein „Déjeûner sur l'herbe“, das er dafür bestimmt hatte, ward nicht fertig, Courbet, der es sich angesehen hatte, fand noch allerlei zu ändern. In der



Claude Monet, Camille



einen Woche, die ihm dazu noch zur Verfügung stand, konnte er das nicht bewältigen. Und so malt er seine Frau, wie sie zu ihm ins Atelier gekommen ist und nun wieder fortgeht und sich noch einmal halb umwendet —, diesen Eindruck hält er fest (Tafel XII). Sie war so schön angezogen an dem Vormittag, in einem herrlichen, schwarzgrün-gestreiften Seidenkleid, mit einer eleganten Pelzjacke und einem feinen Hütchen — charmant das Ganze. Aber das Bezauberndste doch die Haltung, das stolze Schreiten und die feine Wendung des Kopfes und der Rhythmus, der daraus entspringt, mit der halb unbewußten Bewegung der Hand. Und indem Monet das malte, schuf er ein Standesporträt der Dame seiner Zeit, der Frau des zweiten Kaiserreichs, einen Typus, gemischt aus Pomp und feiner Grazie, und man muß sagen, daß diese Grazie mit seelischen Eigenschaften nahe verwandt ist. — Claude Monet war seiner ganzen Anlage nach kein Bildnismaler, er hat nur wenig Porträts gemalt, und unter diesen ist kein anderes, das an diese Leistung auch nur von ferne heranreicht. Er stand damals sehr intim mit Manet und bewunderte dessen Schaffen. Nie wieder hat er etwas so Manethaftes gemacht, und wenn Courbet das wundervolle Email der Farbe in der herrlichen Seide des bauschigen Rockes schätzen mochte, die ganze Anlage mit den klaren Flächen war doch das Neue und fand sicher Manets Billigung. Es war doch eine große Kühnheit, auf einer so riesigen Leinwand den Kopf nur als einfache helle Fläche gegen den dunkelrotbraunen Vorhang des Hintergrundes zu setzen, ohne Modellierung, nur als farbigen Helligkeitswert. Und doch dominiert der Kopf, Monet hat für einen farbigen Akzent gesorgt, indem er die Hand in einen Handschuh von sehr merkwürdigem, orangebraunem Ton steckte. Durch diese Betonung spricht der Kopf am stärksten und verliert zugleich die Blässe. An dieser Stelle sitzt ja die Hauptbewegung, die den ganzen Bildrhythmus bestimmt, in dieser Wendung. Ohne sie wäre die große Bewegung des Hinausrauschens wirkungslos, man braucht hier den Widerstand, und so treffen

hier alle Ausdrucksmomente zusammen. — Vom Standpunkt der Bildnismalerei bleibt bemerkenswert, daß dieses erstaunlich schöne Werk eine Ausnahmestellung in Monets Schaffen einnimmt: es ist aus der häuslichen Intimität entstanden, das Bild der Gattin des Künstlers, und hat wohl nur daher diesen so stark persönlichen Charakter. Die Bildnisse der Frauen und Freunde sind doch immer die intimsten, und als Manet in dem „Artiste", dem Desboutin, so weit über sich selbst hinausging wie sonst nie, handelte es sich ja auch um das Porträt eines intimen Freundes.

Der große Figurenmaler der Gruppe der Impressionisten war *Auguste Renoir*. Er hat das wesentlich landschaftliche Prinzip der neuen Anschauung restlos der Figurenmalerei dienstbar gemacht, restloser und noch um einen Ton naiver als Edouard Manet. Als Manet in konsequenter Entwicklung seiner Idee, alle Dinge nur im natürlichen Licht zu malen, sich der Freilichtdarstellung zuwandte, fand er sich mit seiner Anschauung vom dominierenden Wert der Fläche vor ungeheuren Schwierigkeiten. Wenn er alles Sichtbare auflöste in ein System von Lichtflächen, dann mußte er in dem Augenblick, wo er Figuren ins Freie, ins volle Licht, in die volle Sonne stellte, Gefahr laufen, daß ihm dieses Element, dieses ewig bewegliche flimmernde Licht mit seinem verwirrenden Spiel von farbigen Schatten und Reflexen, die Illusion der Körperlichkeit langsam zersetzen würde, weil die Gestalten ja keine plastische Modellierung besaßen, an der sich Licht und Farbe totlaufen konnten. Es ist kein Zufall, daß Manets glücklichstes und harmonischstes Freilichtbild mit Figuren eigentlich nur ein halbes Freilichtbild ist: „Das Gewächshaus", ein Bild also, wo das Licht doch wieder nicht ganz frei strömt, sondern irgendwie gesammelt ist. Und ebenso ist es kein Zufall, daß Manet, als er zum reinen Landschafter geworden war, nie wieder eine große Figur malte. Renoir dagegen hatte sich nie so weit unter die Herrschaft der Flächenanschauung begeben wie Manet und



Abb. 77. Auguste Renoir, Lise

Monet, sondern war bis zu gewissem Grade der Modellierung im Courbetschen Sinne treu geblieben. Daher hatte er sich die Möglichkeit bewahrt, in seinen Figuren im Freien der Wirkung des beweglichen Lichtes stärkeren Widerstand entgegenzusetzen. Während man bei Manets Frühwerk, dem „Déjeûner sur l'herbe", einer Scene im Freien, noch nicht von konsequentem Pleinairismus reden kann, geht Renoir in seinem Frühwerk, der „Lise", dem Problem mutig zu Leibe (Abb. 77). Er malt ganz unbekümmert die Lichtflecken, die durch das Blätterdach der Bäume auf die Figur fallen. Allerdings leitet er das Licht vorsichtig und läßt es nicht aufs Gesicht der Gestalt treffen. Aber die Sonnenflecke sind doch da und stören die Plastik nicht, und es ist nur ein Schritt bis zur Entfesselung vollster, flimmerndster Lichtwirkung, bis zum flüchtigsten Erfassen der gleitenden Atmosphäre und der feinsten Differenzierung der ewig veränderlichen Farbe.

Renoir fehlt vielleicht die letzte hellste Geistigkeit, durch die Manets Visionen etwas so unerhört Selbstverständliches und Siegreiches haben. Seine Kunst ist noch um einen Ton unbewußter, unreflektierter, dafür aber ist sie auch um einen Grad sinnlicher und naiv bezaubernder. Ihn kümmert weniger das Problem der Erscheinung an sich, die herrische Geste, mit der man die Erscheinung umformt und zu Kunstwerken macht, als vielmehr die Schönheit, die sinnliche Schönheit, der er sich genießend hingibt. Renoir, der es leichter hatte als Manet, bewahrte sich die Gabe, sich vergessen zu können. Deshalb wirken seine Gestalten, seine Bildnisse in gewissem Grade persönlicher und intimer, auch irdischer und, wenn man so sagen darf, im schönen Sinne des Wortes: animalischer. Er kann vor der Schönheit des Menschen, vor der sinnlichen Schönheit einer Frau ins Schwärmen geraten, aber es ist ein Schwärmen ohne Taumeln. Er versteht etwas vom Wesen der Frauen und empfindet den halb sinnlichen, halb geistigen Reiz der frauenhaften Atmosphäre tiefer und zufriedener als Manet,



Auguste Renoir, L'Ingénue





Abb. 78. Auguste Renoir, Mme. Pourtalès

dessen Sphäre von hellerer Luft erfüllt ist. Renoir hat die hinreißendsten Frauengestalten gemalt, welche die neuere Kunstgeschichte kennt. Rosita Mauri auf Manets Bild ist ein unerhörtes Geschöpf, als Erscheinung unvergleichlich, aber vielleicht im Sinne Renoirs etwas zu sehr nur Erscheinung. Renoirs Frauen sind voll feinster Zärtlichkeit, einer Zärtlichkeit, die ganz auf sinnlicher Empfindung beruht. Die Luft ist zärtlich, die ihre Hand umspielt, das Licht ist zärtlich, das über ihre Wange huscht, und der Pinsel ist zärtlich, der den Formen schmeichelnd nachgeht. Etwas bei aller Noblesse der Auffassung und bei allem Pomp der farbig glühenden Behandlung so vollblütig Liebenswürdiges wie Renoirs „Mme. Pourtalès" (Abb. 78), etwas so intim Erfaßtes wie die schwebende Grazie eines Kindergesichtes in seiner „Ingenue" (Tafel XIII) steht in der ganzen modernen Malerei vollkommen einzig da. Das Wesenhafte einer Frau, eines Kindes, mit der gleitenden Veränderlichkeit des Ausdrucks, mit dieser feinen Sicherheit der Konstruktion, mit dieser Kostbarkeit der Farbe und diesem stillen Reichtum des Lichts, das über den Dingen liegt, hat keiner so gemalt wie er. Was daran Impressionismus genannt werden kann, ist Kunstmittel, nicht System. Vielleicht war es nur einem, dem die impressionistische Anschauung in Fleisch und Blut übergegangen war, möglich, den Blick eines Auges in seiner zarten Beweglichkeit, das leise Zittern des Mundes und das unmerkliche Atmen des Fleisches, das märchenhaft schöne Verschwinden und halb Undeutlichwerden einer Hand im Schattenton so fühlbar werden zu lassen wie in diesem Mädchenbildnis. Vielleicht, sogar wahrscheinlich. Aber man spürt das Problem, man merkt die Mittel nicht mehr, alles Prinzipielle ist vollkommen naive Anschauung geworden. Wie Edouard Manet, so steht Renoir über der Richtung. Seine Kunst ward vor der Erscheinung vollkommen unschuldig.

Wenn Renoir ein Gruppenbild malt, weiß man nie, wo das Bildnis aufhört und wo das Bild anfängt. Die drei Figuren auf dem



Auguste Renoir, Am Gartentisch



Gemälde „Am Gartentisch“ (Tafel XIV) stellen ganz sicher Porträts dar, Renoirs Freunde wissen, wie die Leute hießen. Es sind drei in ihrer Eigenart glänzend charakterisierte Persönlichkeiten, und wenn das Bild im Auftrag gemalt wäre, hätten sich die beiden Damen wahrscheinlich darum gestritten, wem es gehören sollte. Denn sie sind beide vollkommen gleichwertig charakterisiert. Das gegenständliche oder man kann auch sagen das anekdotische Motiv, das die drei Menschen vereinigt, ward so sehr Bildmotiv, daß man das Arrangement nicht mehr spürt. Man hat gefrühstückt, und nun zündet sich der Herr eine Zigarette an, um eine Geschichte zu erzählen, die er im Geiste schon vorher genießerisch auskostet, und die beiden Damen hören behaglich in nicht allzu lebendiger Spannung zu. Das ist reizend, so zwanglos und natürlich und selbstverständlich. Das „Genre“, die „Anekdote“ spielt eine kaum noch gegenständliche Rolle, das Ganze ist aufgelöst in die herrlichste malerische Erscheinung, das Licht und die Reflexe geben den Gestalten eine weiche, warme Atmosphäre, die feinen Lichtpunkte, an dem Likörglas der Blondine, an den Ohrringen der Brünetten, auf dem Manschettenrand des Herrn, geben die räumlichen Akzente der Komposition, und die Farben, kalte und warme, helle und dunkle, in gegenseitiger Verschlingung und wechselseitigem Sichauflösen, bilden überall ein gleichmäßiges Gewebe von Dichtigkeit und Lockerung, von runder Form und vergleitender Fläche. Instinktsicherer und unmerklicher hat Renoir nie komponiert, dies ist, als Zusammenfügung einer Porträtgruppe, sein Meisterwerk, die Architektonik des Bildaufbaues, so wenig streng und doch so fühlbar, hat selbst in seiner an Komposition so reichen Kunst nicht ihresgleichen. Wenn je die Forderung, ein Bildnis müsse zum Bild werden, erfüllt wurde, so ist es hier der Fall. Und das Große daran, das Unnachahmliche ist dies, daß es geschah ohne die geringste Schwächung des Bildnischarakters. Von der modernen Entartung des Porträts, wo das künstlerische Problem am Ende den eigentlichen Gegen-

stand, eben das Bildnis, ganz aufschluckt, hat Renoir nichts erfahren.

Diese Grenze hat *Edgar Degas* in seinem Bilde „Place de la Concorde“, das ein Porträt des Grafen Lepic darstellt (Tafel XV), zu spüren bekommen. Hier wirkt das Bildhafte so stark, daß das Bildnismäßige wie zufällig erscheint. Der Herr, der da in der echten Haltung des Pariser Flaneurs über den Platz geht, zu seinem gewohnten Morgenspaziergang nach den Champs Elysées, könnte auch ein beliebiges Modell sein, und das Bild wäre nicht weniger schön und nicht minder akzentreich. Den beiden Töchtern des Grafen aber sieht man an, und wenn sie auch noch so ähnlich sein mögen, daß sie nur aus artistischen Gründen dastehen, als Gegenbewegungen und als raumbildende Flecke. Bei Manets „Gewächshaus“ und bei Renoirs „Gartentisch“ fühlt man, daß Manet und Renoir sich für diese Menschen interessierten und daß sie diese Bilder um dieser Menschen willen malten. Aber vor Degas' „Place de la Concorde“ ist man beinahe sicher, daß er die Menschen nur seines Bildes wegen malte. Damit ist nichts oder so gut wie nichts gegen den Wert des Bildes gesagt. Seine Schönheit kann man nicht wegdisputieren, auch wenn man wollte, nicht, diese herrliche Raumillusion, diese wunderbare Perlenfarbe, dieses zitternde Licht und diesen ganz einzigen Rhythmus in der Flächenbewegung. Nur das Porträthafte kommt ein wenig zu kurz, trotz der eminent charakteristischen Haltung des Dargestellten und der sonstigen Ähnlichkeiten. Degas hat Mühe, neben Manet und Renoir gleichen Schritt zu halten. Sein Instinkt ist nicht so sicher, der Takt im Menschlichen nicht so fein. Hätte Manet den Grafen und seine Kinder auf der Place de la Concorde gemalt — und das ist denkbar, es ist ein echtes Manetthema —, so hätte er den Platz instinktiv stärker auf die Personen bezogen und sich schließlich gar nicht mehr darum gekümmert, ob die Tuilerienmauer und die Ecke der Rue Rivoli auch erkennbar würden. Degas war nicht so naiv, nicht so unschuldig, nicht so spontan.



Edgar Degas, Le Comte Lepic (Place de la Concorde)



Er komponiert bewußter, vielleicht klüger, und ist da intelligent, wo Manet natürlich und Renoir sinnlich empfindet. So modern, so unabsichtlich er sich auch gibt, ganz ist er doch das Rationelle, das in der Rasse liegt, nicht los geworden. Er schreibt nicht Sätze, sondern baut Perioden, und das Rhetorische seiner Sprache wird am Ende einmal von den Akademikern akzeptiert werden. In seiner Komposition steckt hinter aller japanischen Allüre doch auch eine leise Spur von Akademie, und die hat ihn verhindert, sich restlos hinzugeben und, wenn er ein Porträt malt, sein Gesetz vom Objekt, das heißt in diesem Falle: von den Menschen, die er porträtieren wollte, zu empfangen. Das malerische Problem beginnt gefährlich zu werden. Wie stark aber Degas noch ist, wird mit einem Schlage klar, wenn man die weitere Entwicklung einen Augenblick lang bedenkt. Was die sogenannten Nachimpressionisten („Sous“-Impressionisten heißen sie in Paris), etwa Vuillard und Bonnard, aus dem Bildnis dieser Art gemacht haben, hat mit Porträtmalerei gar nichts mehr zu tun. Es sind Interieurs mit irgendwelchen Figuren, äußerlich in der Art, die Louis Eysen mit dem Zimmerbildnis seiner Mutter anschlug. Als Bilder vielleicht besser, malerisch reicher, artistischer, mehr auf das moderne Problem eingestellt. Innerlich aber, im Menschlichen, schwächer und unpersönlicher, ohne die bildnishafte Intimität, die dem Frankfurter wie von selber gelang.

Die allgemeine Tendenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht auf eine immer stärkere Herausentwicklung des malerischen Gedankens aus. Licht, Luft und Farbe werden die wichtigsten Elemente der Malerei, also die beweglichen Faktoren der Erscheinung, und das ruhende Dasein, die Körperlichkeit mit ihrer festen Konstruktion, tritt seit Courbet als fühlbares Element in den Schatten. Die Form im plastischen Sinne des Wortes verliert ein wenig an Bedeutung. Wenn selbst eine so eminent zeichnerische Begabung wie Degas, der auch ein heimlicher Bildhauer war und der niemand so leidenschaftlich bewunderte wie

Ingres, unter dem Einfluß des Zeitsehens und des Zeitwillens dahin kommt, daß er dem Licht und der Beweglichkeit des Lichtes so viel Raum in seinen Bildern gönnt, daß er alles Ruhende, alle festbezeichnete Form schließlich vermeidet, so beweist dies, wie übermächtig dieser nach der malerischen Seite der Erscheinung orientierte Zeitwille war. Es ist daher kein Wunder, wenn auch die Plastik selber, die Kunst der körperlichen Form, der Tendenz der Zeit ihren Tribut bezahlte. Man kann die Entwicklung seit dem Anfang der malerischen Richtung verfolgen. Neben Delacroix steht der Bildhauer Barye, und schon mit ihm setzt der Prozeß der malerischen Auflösung der Form, der Behandlung der plastischen Form nach Licht- und Schattenwirkungen ein.

Es handelt sich hier natürlich nicht um die bekannte Oberlehrerfrage, ob diese Maler, welche die Linie und die durch Linien begrenzte Form verschmähen, zeichnen konnten oder nicht. Selbstverständlich konnten Delacroix und Manet, Renoir und Degas zeichnen, so gut wie Ingres. Denn Zeichnen heißt doch nur so viel wie die charakteristische Wiedergabe einer lebendig gesehenen Form. Der eine zeichnet mit Konturen, denen man nachgehen kann, wie Rafael, der andere zeichnet mit Flecken und Punkten wie Rembrandt, durch die eine Funktion ausgedrückt und suggeriert wird. Ein Bild, das gut gemalt ist, kann nicht schlecht gezeichnet sein, sonst wäre es ja gar nicht gut gemalt. Alle diese landläufigen Mißverständnisse spielen natürlich bei einer ernsthaften Betrachtung gar keine Rolle. Sondern es kommt darauf an, zu sehen, daß, da immer nur ein Element im Akt des schöpferischen Erlebens, der schöpferischen Phantasietätigkeit die Führung haben kann, Plastisch-Zeichnerisches oder Malerisches, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das führende malerische Element so alleinherrschend geworden war, daß von dieser Alleinherrschaft auch auf die Plastik eine Rückwirkung ausgeübt wurde. Und so ist es nicht so paradox, wie es scheinen mag, wenn man,

wenigstens soweit die französische Kunst in Frage steht, auch von einem Impressionismus der Plastik redet.

Der große Impressionist der französischen Skulptur heißt *Auguste Rodin*. Der Klassizismus, der in Frankreich auch in der Porträtplastik nie eine so blutvolle Kraft hervorgebracht hatte wie in Deutschland Schadow, hatte seit David d'Angers aufgehört, schöpferisch zu sein. Seine geschlossenen, undurchdringlichen Flächen umschlossen keine Lebendigkeit, keine lebendig gefühlte Form mehr, sie waren nur noch Oberfläche, keine Modellierung. Rodin sagte, das Geheimnis der Modellierung könne man empfinden, wenn man sich Modellierung vorstelle als die Spitze einer aus der Tiefe des Steins nach außen vordringenden Bewegung. Diese Bewegung aber durchbricht die Glätte und Geschlossenheit der Oberfläche von innen heraus und löst sie in ein System von Höhen und Tiefen, von Auf und Ab, von Vor und Zurück auf, und in diesem Zusammenhang versteht man, was Rodin meint, wenn er einmal die Plastik definiert als die „Kunst der Löcher und Buckel". Löcher und Buckel, das gibt Licht und wirft Schatten, ist also eine malerische Auflösung der plastischen Masse, weil das stofflich Feste sich zu bewegen scheint. Rodin hat der Plastik die Bewegung der Oberfläche zurückgegeben, die ihr verlorengegangen war, aber nicht nur aus malerisch-impressionistischen Gesichtspunkten von außen her, sondern von innen heraus, aus der Modellierung heraus. Diese Schönheit der lebendigen Oberfläche befähigte ihn in hervorragendem Grade zum Porträtplastiker, und tatsächlich gibt es in Frankreich seit den Zeiten Houdons und Chinards keine Büsten von so viel Lebendigkeit, von so viel innerem Ausdruck. Alles andere aus dem Jahrhundert erscheint wie blasse Abstraktion, Rodins Menschen haben Individualität und Charakter. Da er sich immer aufs Tiefste einläßt mit der von innen heraus kommenden Modellierung, bedroht ihn die Gefahr, sich in belebte Formdetails zu verlieren, nicht im mindesten. Immer empfindet er die großen Formenzusammen-

hänge, weiß, was für den Masseneindruck dominiert, und ordnet diesen Dominanten die kleineren Formenkomplexe unter. Da ein Auge zunächst ein Loch, eine Höhlung für ihn ist, die so und so stark spricht, legt er diese Höhlung als Gesamtform an und hat nun die Ruhe nach dem Maßstab dieser Tiefenform und in bezug auf diese Formentiefe alle Einzelzüge, die Lider und die Falten, die straffen Schwellungen und das entspannte Verfließen der weicheren Massen anzudeuten. Da er den großen Zusammenhang fest in der Hand behält und ihn immer vor dem geistigen Auge hat, weiß er, wie weit er in der Durchmodellierung des einzelnen gehen kann, ohne den Zusammenbau der großen Flächen zu zerreißen. Daher haben seine Bildnisse, wie vor allem der prachtvolle Kopf des Bildhauers Dalou (Tafel XVI) mit der herrlich stolzen Haltung, ebensoviel Lebendigkeit der Oberfläche wie feste Struktur der Knochenmassen, ebensoviel persönlichen, sprechenden Ausdruck wie feste Ruhe des Daseins. Die unfaßbaren Momente, diese letzten Endes durch die Sprache des Lichtes bedingten Momente, auf denen der innere Ausdruck beruht, stehen im Gleichgewicht zu den fühlbaren Elementen der plastischen Form.

Solche Kunst ist gebunden an die Energie der schöpferischen Anschauung; das Geheimnis der Modellierung von innen heraus, auf das alles ankommt, ist Empfindungs- und Gefühlssache, nicht Sache des Wissens und der lernbaren Theorie. Wohl ist sie Meistersache, Meistersache im Sinne einer handwerklichen Tradition, und Rodin verdankt die glückliche mündliche Formulierung tatsächlich einem alten anonymen Steinmetzmeister. Aber wer die Empfindung für das Gleichgewicht nicht hat, kann mit dieser Tradition nichts anfangen, und bei dem wird dann die Lebendigkeit der Oberfläche zur leeren Manier. Troubetzkoy, der sie annahm, beherrschte das Geheimnis nicht und führte in seiner Segantinibüste den malerischen Stil ad absurdum, und *Max Klinger* in seiner Wundtbüste (Abb. 79) zeigte sich doch nicht Plastiker genug, um dem malerischen Leben der Oberfläche von innen heraus genügenden



Auguste Rodin, Der Bildhauer Dalou





Abb. 79. Max Klinger, Der Philosoph Wundt
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

konstruktiven Widerstand entgegenzusetzen und das mächtige Zusammenspiel dieser erregten Flächen in großem Stil zu gliedern. So bleibt der immerhin frappierende Ausdruck dieser löwenmäßigen Physiognomie doch etwas äußerlich. Das Auftreten Hildebrands in Deutschland und Maillols in Frankreich, welche die Plastik auf ihre rein plastischen Bedingungen zurückführten, war notwendig.

SECHSTES KAPITEL

DIE MONUMENTALITÄT IM BILDNIS





Vergleicht man die Menzelbüste, die Reinhold Begas gemacht hat, mit der Böcklinbüste von Adolf von Hildebrand, so hat man einen ungefähren Begriff davon, welcher Unterschied den Naturalismus von der Monumentalität trennt.

Unsere Generation denkt von *Reinhold Begas* vielleicht etwas zu gering. Wir kommen vor seinen Werken schwer über einen trägen Zustand von bestenfalls hochachtungsvoller Gleichgültigkeit nicht hinaus. Dabei übersehen wir aber, daß er innerhalb seines Naturalismus, der trotz aller aufgedonnerten Barockpose doch das Urelement seiner Kunst war, ein nicht gewöhnliches Talent besaß und ursprünglich einmal von einer fast Corinthischen Sinnenfreude lebte. Er wollte der akademisch leise erstarrten Skulptur wieder einen malerischen Schwung geben und zerstörte dabei die Plastik, weil er keine Gesetze anerkannte als die Einfälle seines eigenen Talentes. Was aus Begas bei starker Disziplin hätte werden können, sieht man an seinen Porträtbüsten. Nicht an denen von Moltke und Bismarck, in denen das Gernegroße seines Wesens sich auf die fatalste Art enthüllt. Sondern an denen, wo er all sein Können zusammenraffte und eine schlichte Aufgabe schlicht ausführte. Besonders an



Abb. 80. Reinhold Begas, Adolf Menzel

seiner Menzelbüste (Abb. 80). Die ist lebendig in der Auffassung und von gediegener Arbeit, und sie hat auch Ausdruck. So kann man sich Menzel vorstellen, so war er, kritisch scharf und mürrisch. Man muß das zusammenhalten mit der Maréesbüste von *Karl Begas* (Abb. 81), dem jüngeren Bruder Reinholds, um zu sehen, wie notwendig der etwas flau gewordenen Tradition der Rauchschule diese naturalistische Blutzufuhr geworden war. Daß auch diese Menzelbüste aber als Plastik innerlich stillos ist, braucht man deswegen nicht zu verschweigen. Die allzu charakteristisch deutende Hand mit dem gesenkten Zeigefinger und die nicht über das roh Stoffliche hinausgekommene Behandlung des Gewandes zeigen deutlich, zu welchem raffinierten Italienertum dieser hemmungslose und zuchtlose Naturalismus schließlich führen mußte. Wo Begas stilisiert, wie in der Behandlung von Haar und Bart, fühlt man sofort das fremde, unorganisch von außen hinzugefügte Element.

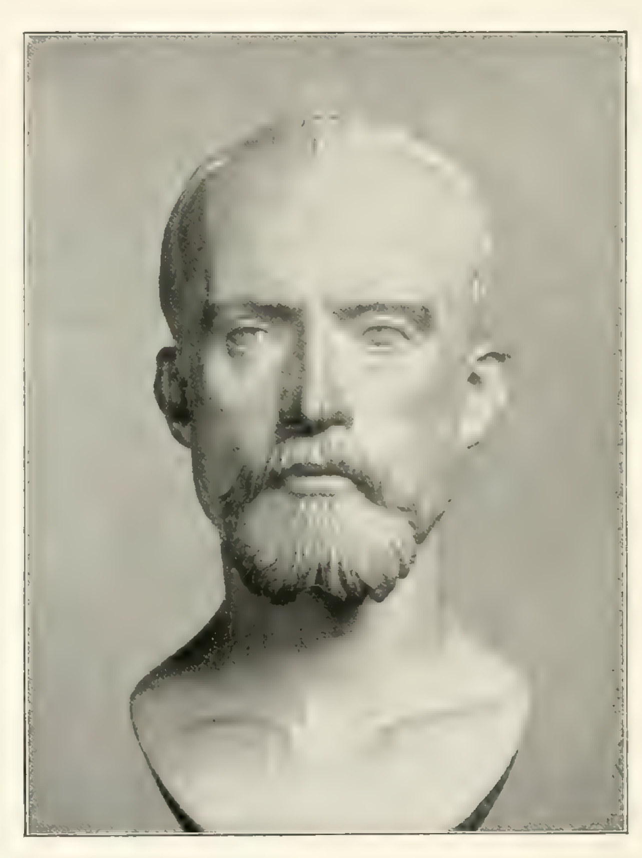


Abb. 81. Karl Begas, Hans von Marées
Marmorbüste

Hildebrands Böcklin dagegen ist ganz von innen heraus monumental (Abb. 82). Man faßt sofort die Form als geschlossene, fast möchte man sagen architektonische Masse auf. Die Zusammengehörigkeit von Kopf und Hals allein,

dieses fast nur formale Moment, besitzt stärkste Ausdruckskraft. Der Kopf ist einbeschrieben in eine unsichtbare, räumliche Form, die in sich selber ruht. Daher wirkt alles so notwendig und so natürlich. Auch die Modellierung der Oberfläche folgt diesem geheimen Zwang, die Wölbung der Flächen, besonders von der Stirn zu den Schläfen hin, spricht sich eindeutig aus. Ebenso ist das Verhältnis der Teile zum Ganzen nach großen Gesichtspunkten geordnet, überall fühlt man die gleiche Distanz von der Natur, aber auch den gleichen Grad des Eingehens auf die Natur. Noch der Bart ist als leicht bewegte Masse gedeutet und nach dem einfachen Gesamtrhythmus nur eben gegliedert.

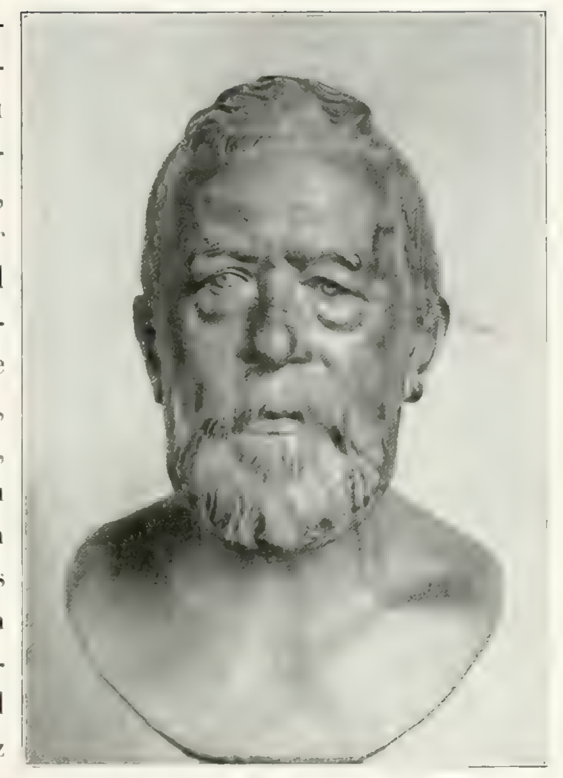


Abb. 82. Adolf Hildebrand, Böcklin
Bronzebuste

Trotzdem hinter Hildebrands Schaffen immer das Theoretische steht, trotzdem es sich bei seiner Naturanschauung immer um die bewußte Bewältigung wesentlich formaler Dinge handelt, ist sein Böcklin lebendiger als der Menzel von Begas. Er hat die größere, innere Wahrheit und die über den Einzelfall erhobene Lebendigkeit. Bei Begas ist das leitende Motiv: „Wie sieht der Mann aus?" Und die Antwort beim Beschauer lautet: „Ja, so sah der Mann aus." Man hätte diesen Kopf unter tausenden von anderen Köpfen herausgekannt. Bei Böcklin fragt man nach inneren Dingen, nach der Wesensart, nach dem Naturell, und man findet die alemannische

Schwere, das Vollblütige seines Wesens, seltsam gemischt mit poetischer Träumerei. Dies ist das Höhere. Man darf nicht meinen, dies liege nur daran, daß Begas keine Empfindung für das Innere des Menschen gehabt habe, und daß Hildebrand von Natur aus ein Psychologe wäre. Sondern, weil Hildebrands Formanschauung größer und energischer die Dinge der Sichtbarkeit auffaßte, enthüllten sich ihm beim Schaffen ganz wie von selber auch innerlich größere Zusammenhänge und Beziehungen. Die monumentale Gestaltung bezieht sich immer auf das Allgemeine.

Hildebrand hat die deutsche Plastik, die auf der einen Seite mit dem Rauchschen Erbe nichts mehr anzufangen wußte und auf der anderen Seite in der Begasschen Makartgesinnung sich immer mehr ruinierte, gerettet. Er gab ihr die Klarheit über ihre Probleme zurück und damit den nötigen Anstand und die unentbehrliche Gediegenheit der Gesinnung. Das „Problem der Form", das er auch theoretisch in einem Büchlein demonstrierte, war der deutschen Kunst abhandengekommen, und er wies ihr die Wege, wie sie aus ihrer Verwilderung wieder zur Einfachheit und Gesundheit zurückfinden konnte. Das Zurückgreifen auf die Stilgesetze der Antike, die immer noch fruchtbar sein können, hat nichts zu tun mit energielosem Klassizismus, wie er an Akademien getrieben wird. Es war im Grunde nichts anderes, als was Schadow getan hatte, als er um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert der Kunst seiner Zeit wieder Größe und Stil gab. Will man Monumentalität, so wird man nie ganz ohne jene Anschauung auskommen, welche die Antike besessen und formuliert hatte.

In der Monumentalmalerei war es ja nicht anders. Der neue Monumentalstil, den Feuerbach und Marées schufen, war nicht nur äußerlich an Rom gebunden. Rom war die innere Voraussetzung für dieses Schaffen. Keiner von den Deutschrömern besaß die hellenische Klarheit so innerlich wie Hans von Marées, Hildebrands

großes Vorbild, und keiner begriff ihre Notwendigkeit so stark wie Anselm Feuerbach. Der Klassizismus, seinerzeit in Frankreich, bei Ingres und Chassériau, Gestalt geworden, lebte in Feuerbach wieder auf. Nicht auf dem einfachen Wege eines Schülerverhältnisses. Das Verlangen nach großer, idealer Form war *Feuerbach* angeboren als tiefster Zug seiner Natur, und es ist fraglich, ob er es rein hätte entwickeln können, wenn er in seinen Pariser Jahren sich einfach in die Ingresschule begeben hätte. Daß er zu Couture ging, wo er sein malerisches Handwerk vertiefte und damals innerlich der flämischen Richtung, der Gesinnung der Delacroix, Rubens und der Venezianer anhing, mochte wie ein Umweg zu seinen wahren Zielen erscheinen. Aber ohne diesen Umweg über Antwerpen, Paris und Venedig hätte er diese Ziele nie erreicht, oder zu früh, das heißt auf äußerliche Weise. Als ihm dann in Rom sein großes Ziel plötzlich klar wurde, die Kunst der monumentalen Gestalt, verfügte er über die wahrhafte Malergesinnung und über das große malerische Handwerk, die in dieser Zeit des malerischen Problems unerläßlich waren. Und da er jahrelang mit diesem Problem gekämpft hatte, war in dem psychologischen Augenblicke seiner Entwicklung seine Seele naiv und unverdorben genug, um das große Erlebnis des Stils rein sinnlich als Anschauungserlebnis aufzunehmen. Dieses Erlebnis hieß Nana.

Wir wissen, was Feuerbachs Kunst diesem Erlebnis verdankt. An der Anschauung dieses antikischen Geschöpfes, an dem großen Stil ihrer Erscheinung und dem adligen Rhythmus ihres Wesens hat er seinen Stil entwickelt, den statuarischen Stil, der ihm hier in Fleisch und Blut entgegentrat und nicht nur in der Kälte des vatikanischen Marmors. Hier fand er die Erfüllung und Verwirklichung seines Ideals. Es ist ein seltener Fall in der Kunstgeschichte, daß das Wesen eines einzigen Menschen den Stil eines Künstlers frei macht, und in dieser Tatsache liegt das Glück in Feuerbachs an Tragik sonst so reichem Leben.

Er hat Nana immer und immer wieder gemalt, in allen möglichen Heroisierungen und Gestalten. Ihre Bildnisse, wo er sie nicht heroisch stilisierte, sondern sie in ihrer alltäglichen Erscheinung gab — wenn das Wort überhaupt auf sie jemals anzuwenden ist — gehören auch malerisch zum Kostbarsten, was die deutsche Kunst kennt. Das Koloristische und die Atmosphäre, der noble Vortrag und die edle Oberfläche, die das Stuttgarter Bild Tafel XVII in seinem Dreiklang von Schwarz, Rosa und Perlgrau auszeichnen, verbinden sich organisch mit dem ruhigen Aufbau der Gestalt und dem edlen Rhythmus ihrer Linien. Ganz still faßt Feuerbach die Silhouette zusammen, überall auf die große Form bedacht, einfach, streng, aber voll ausschwingend. Er wagt das Profil, eine Ansicht, die sonst auf Frauenbildnissen als unvorteilhaft und ungünstig abgelehnt wird, aber es ist in diesem Falle kein Wagnis, so klassisch ist es geschnitten, und er bereichert ja die Strenge durch die wundervolle zartschwingende Malerei. Allgemeine Züge der Rasse mischen sich mit individuellen der Persönlichkeit. Das Bild, als eigentliches Bildnis, sagt mehr aus von Nanas Charakter, als die Iphigenien und Lukrezien uns verraten, die er nach ihr malte. Die große Gelassenheit der Erscheinung und des Wesens ist darin, aber auch das Böse, Habgierige und Verräterische dieser römischen Schustersfrau aus ältestem Rasseadel. Ein paar individuell beobachtete Einzelzüge an Mund und Augen mit ihrer Verschattung sagen uns, daß nicht alles an diesem Menschen heiter und groß war. So bleibt auch innerhalb des monumentalen Rahmens noch Platz für Seelisches und Charakterdeutung. Wer Feuerbachs Kunst kalt nennt, vergißt, daß zu dieser Größe der Formanschauung eine gewisse Zurückhaltung im Mimischen gehört. Wo er wollte, das heißt, wo seine Aufgabe es erlaubte, konnte er trotz großstilisierter Malerei und strenger Flächen die letzten seelischen Tiefen enthüllen. Im Bildnis seiner Stiefmutter, auch in der repräsentativen Fassung, in der, gegenüber dem Wiener Bildnis, das Charakteristische etwas gemildert erscheint, gibt er



Abb. 83. Anselm Feuerbach, Die Stiefmutter des Künstlers

das innerste Wesen, das Herzensleben dieses Menschen, in geradezu erschütternder Weise (Abb. 83). Die Güte und der Kummer, die Sorge und das tapfere Vertrauen sprechen aus dem Blick dieser ruhigen Augen.

In dem Familienbilde des „Mandolinenspielers" schuf Feuerbach ein idealisiertes Gruppenporträt (Abb. 84). Die Frau mit dem Kinde, und im Hintergrunde er selber. Es ist das gleiche Thema, das der Deutschrömer Overbeck in seinem Familienbilde auch behandelte. Hier sieht man, was wahre Monumentalität bedeutet: alles ist aus demselben Rhythmus heraus groß empfunden, und wenn auch hier die Figur des Mannes an Gewicht ein wenig zurücktritt, im Gefüge des Bildganzen bedeutet dies keine Schwäche, weil der Bildraum gleichmäßiger organisiert ist und weil die malerischen Akzente mit den plastischen Hand in Hand gehen. Form und Linie, Farbe und Licht sind aus einem Atem entstanden. Man glaubt Nana zu sehen, und die schöne Frau trägt tatsächlich ihre Züge. Aber Modell gesessen hat sie nicht; als das Bild entstand, im Jahre 1868, hatte sie ihn längst verlassen. Es ist nur ihr idealisiertes Bildnis; die unendlich großartige Plastik ihres Kopfes, durch Teilung von Dunkel und Hell des Hintergrundes in seinem Formencharakter betont, so lebendig in Idealität wie in feiner Empfindung, beherrscht den ganzen Aufbau des Bildes und weist seinem Flächencharakter die Richtung. Überall finden wir dasselbe Gegeneinanderspiel von Plastik und Fläche, von Hell und Dunkel, von Warm und Kalt, von großem Schwung und feiner Bereicherung. Das musikalische Genremotiv, das die gegenständliche Stimmung motiviert und die Figuren zusammenhält, wird gleichsam zum Symbol für die Musik der Erscheinung, die in diesem Meisterwerk Gestalt gewonnen hat. Das Bildnishafte ward hier zum Träger einer großen allgemeinen Empfindung. —

Der Stil Feuerbachs enthält trotz aller Freiheit der Kraft und trotz aller Stärke der persönlichen Anschauung und Empfindung doch einige klassizistische Elemente und auch äußerlich gewisse



Anselm Feuerbach, Nana mit dem Fächer





Abb. 84. Anselm Feuerbach, Der Mandolinenspieler

Beziehungen zur italienischen Renaissance. Im großen Aufbau und der Gliederung der Fläche spürt man leise Erinnerungen an das antike Relief und an das italienische Fresko. Bei *Hans von Marées*, dessen künstlerisches Wesen wahrlich nicht weniger durchtränkt war mit hellenischem Gefühl, sind solche Erinnerungen restlos ausgelöscht. Seine Monumentalität wirkt vollkommen neu, weil seine Kunst, den Menschen darzustellen, ganz von vorne anfing und alles Gewußte und alles Gelernte im Augenblick des Schaffens vergessen konnte. Was bei Feuerbach die Fläche bedeutete, bedeutet bei ihm der Raum. Er fand die Monumentalisierung des Bildraumes. Seine Gestalten, mit denen man gegenständlich so wenig anzufangen weiß, wollen wesentlich als Raumgrößen und Träger einer räumlichen Empfindung genossen werden. Der Organismus ihrer Plastik, der Rhythmus ihrer Bewegung, das Licht und der Schatten, aus denen sie gewoben sind, gestalten den malerischen Raum und seine Wunder, Wunder von einer Tiefe, die bisweilen an Rembrandtsche Wirkungen heranreicht. In seinen Bildnissen vor allem wird dieses Geheimnisvolle seiner Empfindung und seines Weltgefühls offenbar. Fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehend, steigert er die Erscheinung bis zu ihrer letzten, inneren Bedeutung. Sein Selbstbildnis (Tafel XVIII) ist modelliert mit einer Wucht, mit einem Sinn für festen Bau und starke Fleischlichkeit, wie wir es sonst in der deutschen Kunst nur bei Leibl kennen. Vielleicht noch um einen Grad mächtiger. Neben dieser Energie in der Plastik hält nichts sonst stand. Aber es ist noch reicher an Akzenten als Leiblsche Köpfe, nicht von dieser edlen Gleichmäßigkeit in der Durchbildung der Oberfläche, sondern erregter und durchwühlter, die Akzente sprechen lauter und sitzen energischer. Man nimmt ein Gefühl von Aufruhr von diesem Bild mit weg. Wie die Form herausspringt, wie das Auge blickt, das vergißt man nicht wieder, und man hat ein Gefühl von einer ganz einzigen, ja ganz ungeheuren Energie der Seele. Das Dämonische des Menschen läßt sich erraten und meldet seine Rechte an.



Hans von Marées, Selbstbildnis

Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig
Aufnahme Julius Bard, Berlin



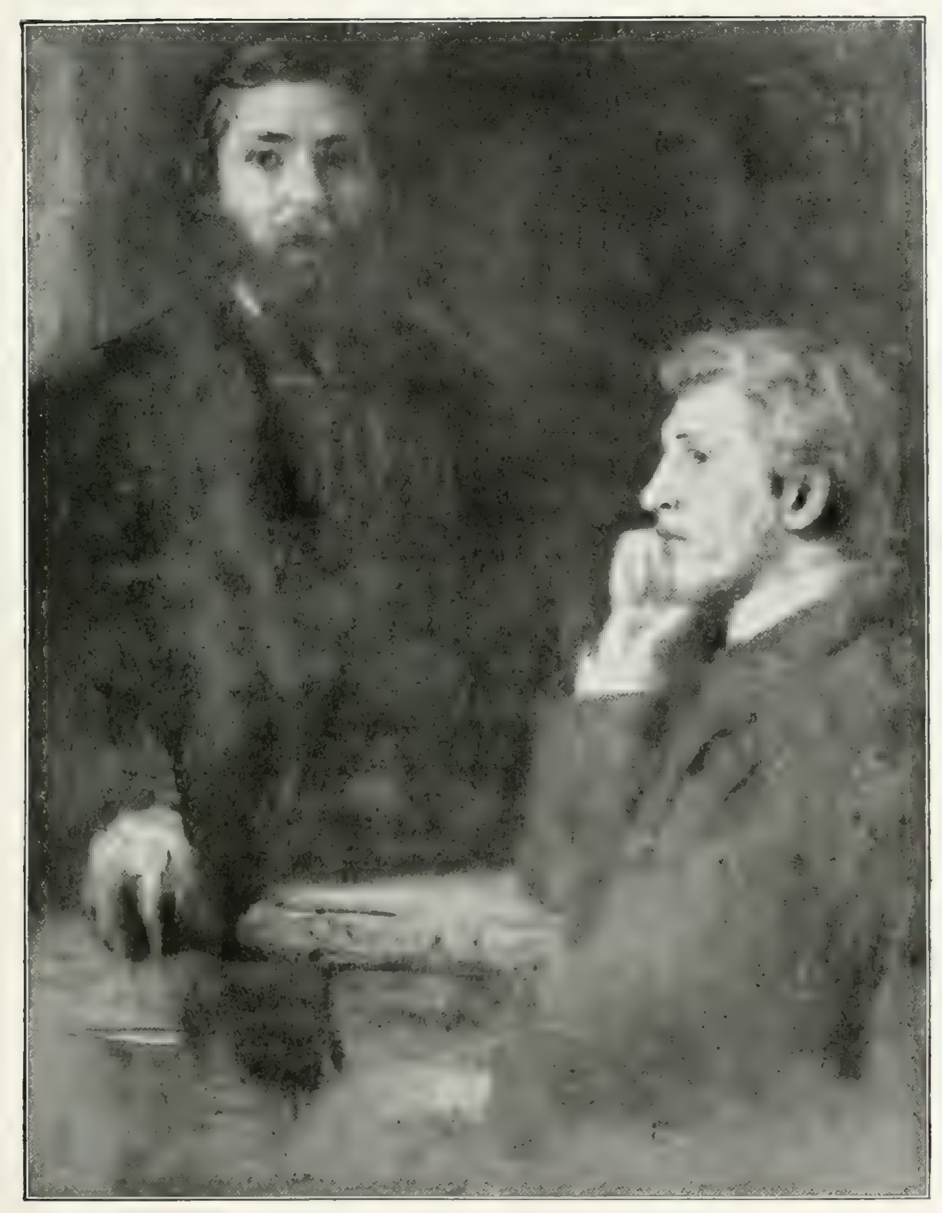


Abb. 85. Hans von Marées, Hildebrand und Grant
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

Und auf der Basis dieser realistischen Kraft malt Marées dann jenes berühmte Doppelbildnis von Hildebrand und Grant (Abb. 85). Seine große Aufgabe ist ihm in Italien klar geworden, diese Aufgabe,

nach der sein ganzes Wesen herrisch und gebieterisch verlangte: das Einfachste in endgültiger Form darzustellen. Auch dieses Doppelbildnis bedeutet ihm zunächst ein Raum- und Formproblem. Das Beieinandersein von zwei Gestalten im Raum, auf die einfachsten formalen Verhältnisse gebracht; der eine steht, der andere sitzt, zwischen ihnen nichts als die Horizontale der Tischplatte; zwei senkrechte Gestalten im Raum, nichts als die einfachsten körperlichen Motive des Sitzens und Stehens. Irgendwelche gegenständlichen Beziehungen zwischen den beiden Menschen fehlen, sie reden nicht miteinander, sie schauen einander nicht an, sie wissen voneinander nicht einmal, daß der andere da ist. Grant, der Sitzende, schaut gerade vor sich hin und sinnt ins Weite, Hildebrand steht im Hintergrunde aufgerichtet, wie eine Erscheinung, die vor einem im Traume aufsteigt, unausweichlich und mit drohender Gewalt. Die räumlichen Beziehungen zwischen den Körpern, ihr Abstand voneinander im Raum, durch nichts ausgedrückt als durch die Luft, die zwischen ihnen ist, machen den Inhalt des ganzen Bildes aus, das wie aus Schatten gebaut erscheint. Obgleich Marées diese Wirkung sicher nicht gesucht hat, ist mit diesem Beieinandersein eine seelische Stimmung ausgedrückt von einer Tiefe, wie sie sonst nur Rembrandt hat. Es ist eine Stimmung, deren Inhalt sich nicht genau definieren läßt, in diesem sinnenden Blick des einen werden Geheimnisse lebendig, sie tauchen auf und verschwinden wieder, es „menschelt" vor seinem geistigen Auge (wie Goethe dergleichen nannte), und in der anderen stummen Gestalt da im Hintergrunde nimmt das Rätselhafte vollends unheimliche Gestalt an. Aber dieses Rätselhafte — und dies ist das Große an dieser Gestaltung — war nicht der Anfang und das Ziel dieser Malerei, sondern das Ende. Es ergab sich aus der innerlichen Monumentalisierung der Erscheinung, die von dem Sichtbaren und Äußerlichen alles fortließ, was für den Bau der Einzelgestalt und für das Gefüge dieses Beieinanderseins im Raume nicht notwendig, nicht ausdrucksvoll erschien.



Abb. 86. Hans von Marées, Bildnisgruppe
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

Die Durchdringung der formalen Beziehungen enthüllte eine Welt mystischer Dinge.

Als Hans von Marées im Jahre 1873 zum ersten und tragischerweise auch zum letzten Male einen Monumentalauftrag bekam, als er für seinen Freund Dohrn den Bibliotheksraum in der Neapler zoologischen Station mit Fresken ausschmücken durfte, die das Leben und die Tätigkeit dieses Instituts in freier Weise darstellen sollten, reservierte er eine Wand für ein großes Gruppenbild: Dohrn mit seinem Mitarbeiter und seinen Freunden Hildebrand, Grant und Hans von Marées. Er macht ein Genrebild daraus, eine Tischgesellschaft (Abb. 86), vor der Tür einer italienischen Wirtschaft sitzend; oben an der Treppe die Wirtin, rechts am Hause eine Marktfrau mit ihren Fischkörben (es ist eine Variation

der tizianischen „Eierfrau“, ein altes venezianisches Motiv). Da er durch die große Rolle, die er den Baulichkeiten gibt, das für die Ruhe der Gesamtwirkung notwendige architektonisch feste Gerüst hat, kann er die Hauptgruppe, die Porträtgruppe, äußerlich etwas lockerer komponieren und in bewegterem Rhythmus halten. Innerlich ist sie ganz fest und mit letzter Klarheit zusammengebaut. Links sitzt Dohrn, die Hauptfigur, neben ihm, halb hinter ihm, steht sein Mitarbeiter. Dann kommt eine Pause, die überleitet zur Gruppe der Freunde. Die körperlichen Motive wirken mit eindeutiger formaler Bedeutung, das Sitzen und Stehen gibt jedesmal die vollste, zugleich die reichstentwickelte Ansicht. Daß den Figuren der beiden Gelehrten die größere Silhouettenentfaltung gegeben ist, während die Freunde, jeder einzeln genommen, weniger Fläche beanspruchen, ergibt sich aus gegenständlichen wie formalen Bedingungen: Die zwei Gelehrten sind wichtiger als die Freunde; das ist das Gegenständliche. Aber die zwei Gestalten sollten den dreien das Gleichgewicht halten; das ist das Formale. Es ist nichts Zufälliges in diesen Zusammenfügungen, so zwanglos und natürlich das Beieinandersein auch scheinen mag. Daß Dohrn den Kopf seitlich aus der Gesamtkomposition hinausneigt und den Ring durchbricht, ist, weil hier der Hauptakzent liegt, genau so notwendig wie die Beruhigung seiner auseinandergezogenen Silhouette durch die streng vertikale geschlossene Masse seines Nachbarn. Man könnte keine Linie ändern, ohne den Rhythmus des Ganzen zu zerstören. Und in den drei Köpfen der Freunde gibt Marées die drei Hauptansichten des menschlichen Schädels, die volle Vorderansicht, das reine Profil und die Dreiviertelwendung. Das ist plastisch die reichste Ansicht, deshalb muß sie etwas weniger Breite haben als die beiden anderen und wird daher vom Profilkopf etwas verdeckt.

Das klingt alles reichlich dürr und formalistisch, wie eine Rechnung, wie ein Rezept, das man lernen kann. Das Rezept kann man auch lernen. Aber das Innerliche daran nicht, das

Intuitive, das aus der Charakteristik der Persönlichkeiten, aus ihrer inneren Bedeutung heraus diese Formulierung fand. Dohrn, der temperamentvolle, ewig unruhige, sprühende Gelehrte der Tat, braucht die Unruhe der Silhouette von innen heraus, aus seinem Wesen heraus, Hildebrand, die fest in sich ruhende Persönlichkeit, die massige Vorderansicht, und Marées, der grüblerisch Glühende, die Neigung und die reiche Wendung. Nur so, nur aus dieser instinktsicheren Erfassung der Charaktere, ließ sich diese glänzende Formel gewinnen, nur so konnte die Bildnisgruppe dann auch äußerlich monumental werden. Aber trotzdem, auch die Formel allein ist so reich, so inhaltvoll, daß es kein Schaden wäre, wenn diese Formel auswendig gelernt würde. Wer ihren formalen Sinn versteht, kann sich bei ähnlichen, wenn auch kleineren Aufgaben nutzbringend an ihr bereichern.

In den Einzelköpfen lebt selbstverständlich nicht die gleiche Tiefe des seelischen Ausdrucks wie in jenem Doppelbildnis von Hildebrand und Grant. Das Bild ist als Wandbild auf Fernwirkung berechnet, und die Köpfe müssen im Zusammenhang mit dem Gesamtaufbau zur Geltung kommen. Nur die wirklich entscheidenden Züge sind herausgearbeitet, diese aber so deutlich betont, daß die Charakteristik klar spricht, mit großen baumeisterlich empfundenen Akzenten. Bei allen Gruppenbildern von rhythmisch so reicher Komposition wird der Reichtum veranlaßt durch ein kleines dramatisches Motiv. In Rembrandts „Stalmeesters" steckt ein dramatischer Moment, Runge wollte eine „Heimkehr" malen, Leibl in seiner „Tischgesellschaft" gibt immerhin eine kleine Handlung, einen erkennbaren Augenblick. Hans von Marées gibt gar nichts dergleichen. Die Leute reden nicht einmal miteinander, sie sind nur da. Und doch ist das Bild so reich und lebendig, so unposiert, keiner denkt ans Gemaltwerden. Die bloße Existenz genügt dem Künstler zur Entfaltung seines Reichtums, weil er die Dinge ganz sachlich und ganz innerlich nimmt. Dies hat etwas von einer fast antiken Größe, monumentaler war nie eine Bildniskunst.

Zum großen Stil gehört ein Sinn für Einfachheit und Klarheit der Erscheinung, die Gabe, die Formen einer Gestalt, eines Kopfes nach ihren Hauptpunkten groß aufzufassen, zusammenzufassen und das ganze Formenleben einheitlich zu gliedern — jener Sinn, dessen Geheimnis die Künstler der Antike besaßen. Den Deutschen war dieser Sinn seit Schadows Tod immer mehr abhanden gekommen, und es lag im tiefsten Wesen des Problems begründet, wenn seine Erneuerung sich auf antikem Boden, in Rom, vollzog. Marées, Feuerbach und Hildebrand hätten in Deutschland, ohne Italien, ohne Rom, die Möglichkeiten ihrer Selbstentwicklung nicht gefunden, und das Schaffen dieser Deutschrömer bildet den notwendigen Ausgleich deutschen Wesens gegenüber der Linie Leibl und Trübner. Und das Deutschrömische, dem Klassizismus, ja auch dem Nazarenertum irgendwie Verwandte spielt bei einer so merkwürdigen Erscheinung wie *Arnold Böcklin* eine entscheidende Rolle. Allerdings faßte er es ganz persönlich und romantisch, in späteren Tagen schlechthin gedanklich und illustrativ. Aber in seinen besten Zeiten war dies Element doch formbildend in seiner Kunst, und in seinen schönsten Bildnissen spürt man den Zusammenhang mit dieser neuen deutschrömischen Tradition auch deutlich, wenn auch das malerische Element, wie bei Feuerbach, noch durchaus selbständig neben dem Sinn für große Form steht. Der Kopf seiner Frau Angela (Tafel XIX) erinnert in seiner noblen Einfachheit an Feuerbachsche Kunst, geht aber in der Durchmodellierung der Form und in der Intimität des Malerischen über Feuerbach hinaus. Hier ist Größe der Formempfindung mit Intimität verbunden, reine große Linie mit starker Koloristik, energische Modellierung mit malerisch feinstem Zauber. Das Bild hat etwas, was bei Böcklin sehr selten ist: Harmonie. Und darüber hinaus eine sinnliche Schönheit und Feinheit in der Oberfläche, ein Atmen des Fleisches und eine Stille der inneren Bewegung, die es zu einem der kostbarsten Porträts macht, die wir von ihm besitzen. Auf solchen Wegen lag das beste Teil seines Wesens. Hier hatte



Arnold Böcklin, Frau Angela Böcklin
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München





Abb. 87. Arnold Böcklin, Josef von Kopf
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

er den großen Stil, nach dem er sich in seinen späten Werken erfolglos abjagte, mühelos aus der einfachen Anschauung und der geistig sinnlichen Empfindung gewonnen. Das Bedeutende daran ist, daß ein solcher Wurf ihm nicht nur ausnahmsweise einmal, nicht nur etwa, weil seine Frau hier Modell saß, gelang, sondern daß

diese Kunst wirklich ein Stilelement bei ihm geworden war. In dem Bildnis des Bildhauers von Kopf (Abb. 87) lebt ja dieselbe große Empfindung, die gleiche malerisch-plastische Gesamtanschauung. Auch mit so schwierigen Problemen wie pleinairistischer Behandlung bei starker Koloristik ist er auf ganz persönliche Weise fertig geworden. Indessen zur Bewältigung größerer Aufgaben auf diesem Gebiete reichte seine formbildende Kraft doch nicht aus. Seine Bildnisse in ganzer Figur sind ausnahmslos mißglückt, er vergaß vor ihnen, wie ja überhaupt in seiner ganzen Entwicklung, sein Bestes und arbeitete das Problem nicht als sachliches Problem bis zu Ende durch. So blieb bei ihm das monumentale Bildnis nur Episode und kam nicht zu der Verwirklichung, die er hätte geben können und die, wäre sie zur Vollendung gediehen, der deutschen Malerei ein reiches Kapitel hinzugefügt hätte. Das Alemannische seiner Natur, dieses Schwergewicht des Germanischen im Verein mit romanischer Klarheit, versprach gerade damals so Großes, weil das malerische Problem als solches noch jung und unverbraucht war und Stil sich noch auf naive, sinnliche Weise gewinnen ließ, ohne die große Willensanstrengung und das Aufgebot an Theorie, das Böcklins Landsmann, Ferdinand Hodler, in unseren Tagen in Bewegung setzte, um zum Stil zu gelangen.

In *Ferdinand Hodler* ist der monumentale Stilwille unserer Zeit in seiner ganzen Problematik akut geworden. Durchdrungen von der Sehnsucht nach dem Ideal, wie nur je ein Nazarener, sucht er die feierliche Wirkung des architektonischen Wandbildes und behandelt die Realität, so wie sie die großen Freskomaler der italienischen Renaissance behandelten, er stilisiert sie mit der geistig bewußten Tendenz auf Klärung, Vereinfachung und großen Flächenrhythmus. Zugleich aber lebt in ihm das Ausdrucksverlangen des Gotikers, der die bewegte Linie mit Spannung und Energie anfüllt und überlädt. Diese Häufung und Durchkreuzung der Elemente gibt seinen Bildern die mächtige, aber auch die manchmal quälende Wirkung, die fast etwas Peinigendes haben kann

und einen nicht losläßt, trotzdem man sich in jedem Augenblicke klar darüber ist, daß dies von Anfang bis zu Ende Formalismus ist. Eine Kunst, so unmystisch wie nur irgend etwas aus Klugheit, nicht aus Weisheit Gewonnenes, ohnmächtig vor Gefühlen und bar aller Sensibilität. Die gedankliche Klarheit in ihr ist so groß, die Konsequenz gegenüber dem Problem so stark, daß sie auch das, was mit Ausdruckslinie nicht zu fassen ist, daß sie auch das Malerische, die Verhältnisse von Licht und Schatten, mit Linien umschreiben will. Das Fluktuierende, das ewig Bewegliche, wird eingefangen in das Netz starrer Freskosilhouetten, auf dunklen Schattenflächen liegen die Lichtreflexe als stark umgrenzte helle Stücke, so wie Sandbänke auf dunklem Meer. Wenn Hodler Stil und Klarheit und Größe der Wirkung wollte, mußte er das malerische Problem unserer Zeit ignorieren. Es war nicht mehr frisch, nicht mehr neu genug, um in diese rein lineare, rein zweidimensionale Anschauung hineinverarbeitet zu werden, um untergeordnetes, begleitendes Element zu sein, so wie die Farbe, die äußerlich hinzukommt.

Aber die berserkerhafte Energie, mit der Hodler rings um sich herum alles niederschlägt, was nicht zu seiner Idee paßt, hat auch ihre Größe. Seine Wirkungen, besonders bei Einzelfiguren, können sehr stark sein, und nicht nur stark wie mit groben Mitteln, sondern auch nachhaltig und eindringlich. Er weiß auch Menschliches bis zu gewissem Grade mit ihnen zu charakterisieren. Sein Damenbildnis „Frl. Gertrud Müller“ (Tafel XX), in Rosa und Gelb in ganzer Figur, ist lebendig und ausdrucksvoll, der Aufbau der schief sitzenden Gestalt mit dem starken Herausholen des senkrecht gestellten Kopfes aus den Schultern so originell und rhythmisch, so schwungvoll, daß man hier etwas unbedingt Persönliches zu sehen glaubt. Die Einheitlichkeit der Linienführung mit ihrem System schön abgewogener und in ruhiger Wellenbewegung ineinanderschwingender Kurven, sorgsam und organisch gegliedert und durch die eckigen Motive des Fußbodens äußerlich zu Ruhe und



Abb. 88. Gustav Klimt, Frau Riedler

Haltung gebracht, spricht sehr stark und voll. Das Spannungsverhältnis zwischen Linie und Fläche, zwischen Figur und leerem Raum, besitzt dekorative Schlagkraft von so bezwingendem Reiz, daß man darüber die Gewaltsamkeiten vergißt. Denn die Natur, die da vor ihm saß, und ihre Deutung beunruhigen Hodler sehr wenig. Er weiß natürlich auch, daß sein Modell, das man sich nach dem Bilde von hohem Wuchs denkt, in Wirklichkeit von mittlerer Größe ist. Aber um diese, dem Modell eigentümliche Haltung zur Wirkung zu bringen, übertreibt er die Proportionen nach unten hin so endlos, bis er den gesuchten Linienrhythmus erreicht hat. Sein Bild wird ihm unter der Hand wichtiger als ihr Bildnis, und er hat ein Recht dazu, weil ja seine Übertreibungen und seine Stilisierungen ursprünglich von einer gewissen Charakteristik, der Charakterisierung einer Haltung, aus-



Ferdinand Hodler, Frl. Gertrud Müller

Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Co., Zurich





Abb. 89. Maurice Denis, Ehrung für Cézanne

gehen. Dies bedeutet das Letzte an Ausdruck, was sich mit solcher wesentlich formal orientierten Kunst erreichen läßt. Das Bildnis, derartig großdekorativ und architektonisch monumental geworden, von den Gesetzen eines allgemeinen Stilwillens diktiert, wird ohne ein gewisses Maß von äußerlichen Gewaltsamkeiten nicht leben können.

In wie hohem Grade diese Art trotz mancher möglichen Einwendung als immerhin schöpferisch anzusehen ist, sieht man sofort, wenn man dieses Bild mit einem Damenbildnis des Wiener Stilisten *Gustav Klimt* vergleicht (Abb. 88). Auch hier liegen zufällig ähnliche Gewaltsamkeiten in der Proportion vor. Aber hier fehlen Energie in der Erfassung und Ausdruck im Persönlichen. Was bei Hodler Stil heißt, wird unter Klimts Händen zur Dekoration. Das Menschliche spricht kaum noch, man interessiert sich nicht für die dargestellte Person und muß sich begnügen mit dem Reiz schön

stilisierter und farbig reizvoll arrangierter Flächen. Monumentalität auf dem Niveau des Salons hat nicht einmal gesellschaftlich brauchbaren Charakter, die Fülle der gebrachten Opfer wird durch keinen Gewinn ausgeglichen.

Auch die Monumentalisierung des Gruppenbildes, die der französische Neuklassizist *Maurice Denis* in seiner „Ehrung für Cézanne" (Abb. 89) versuchte, gab keine großen Resultate. In der Komposition fühlt man an jedem Punkte die Rechnung, das gegenständliche Motiv der Anrede besitzt nicht die Kraft, ein geistiges Band um die Gruppe der Figuren zu schlingen. Sie sind eben doch nichts weiter als Standfiguren, und so wirkt das sprechende Motiv nur als erstarrter Moment. Und wo charakteristisch Porträthaftes bemerkbar wird, fällt es als realistisches Detail störend aus dem ganzen Bildgefüge heraus.

Die wahre Monumentalität im Bildnis konnte auf dem Wege des architektonischen Stilwillens allein nicht mehr gefunden werden. Sie ließ sich auf diesem Wege, wie Marées gezeigt hatte, nur erreichen, wenn dieses Element als dienendes, nicht als führendes auftrat und nur zu dem wesentlicheren Element sich hinzugesellte. Dieses wesentliche Element liegt nicht außerhalb des Menschen, sondern in seinem Innern: das seelische Moment, zeitweise über Gebühr vernachlässigt, verlangt sein Recht.

SIEBENTES KAPITEL

MASKE UND SEELE





in Bildnis ist um so größer, je größer es als Kunstwerk schlechthin ist, als Kunstwerk jenseits seines gegenständlichen Interesses. Als in Deutschland das rein malerische Problem so mächtig geworden war, daß es als selbstverständliche Forderung für jede Kunstgattung empfunden wurde, entstanden auch die größten Bildnisse, bei Leibl und Trübner sowohl wie bei Marées und Feuerbach. Ihre Porträts sind so groß geraten, nicht weil diese Maler jeder für sich so besonders begabt gewesen wären für die speziellen Aufgaben der Porträtauffassung. Nicht weil sie nun alle hervorragende Psychologen und Menschenkenner gewesen wären, haben sie große Charaktere hingestellt, sondern weil sie als große schöpferische Künstler gewöhnt waren, hinter allem Sichtbaren das verborgene Geheimnis der Erscheinung zu entschleiern und selbständig zu machen, spricht auch aus ihren Bildnissen so viel inneres Leben wie bei Marées' Doppelporträt „Grant und Hildebrand“ und bei Leibls Seegerbildnis. Das Innerliche und Seelische daran haben sie nicht gesucht, sie haben es gefunden. Die Hingabe an die malerische Erscheinung, an das malerische Problem ließ es sie finden. Und wenn gelegentlich dieses selbe malerische Problem zu einer Gefahr für das Bildnis werden kann, insofern, als es zu mächtig und zu ausschließlich sich in den Vordergrund stellt, so daß von ihm die Existenz des Bildnishaften bedroht werden kann, indem dann ein Bildnis am Ende nur noch „Bild“ und kaum noch Porträt ist, als Grundlage des künstlerischen Schaffens muß es erst einmal da- und empfunden sein. Die Gefahr, die in einer Überspannung des Problems liegt, beweist nichts gegen seinen Wert und alles für die Schwäche derer, die ihr erliegen. Wohin man kommen kann, wenn man das malerische Problem seiner Zeit ignoriert und verleugnet, zeigt der so unendlich typische Fall Lenbach.

Lenbach war zu Lebzeiten, bis beinahe an sein Lebensende, der berühmteste Künstler, der in Deutschland im 19. Jahrhundert

lebte. In München stellte er jahrzehntelang eine Macht dar, und der Ruhm der Kunststadt München geht zu großen Teilen auf seine Rechnung, im Guten wie im Bösen. Das Gute bestand darin, daß sich eine ganze Stadt, eine Hauptstadt, für Kunst schlechthin interessierte. Das Böse darin, daß diese Macht alles wahrhaft Gute in der Malerei von damals, Leibl wie Böcklin, Marées wie den Impressionismus, mit allen Mitteln, selbst mit den Mitteln persönlicher Intrige niederhielt und es schließlich erreichte, daß alle Großen in München nicht dauernd existieren konnten. Wen der berühmte Fürstenmaler nicht mochte, was der, wie einer seiner Biographen so schön sagt: „würdige Nebenbuhler eines Tizian" nicht anerkannte, fand in München keine Gnade. —

Diese ungeheure Macht und diesen ganz einzig dastehenden Einfluß verdankte Lenbach der Tatsache, daß er einer neuen Gesellschaft, der Gesellschaft des jungen Deutschland in den Gründerjahren, einem nüchternen, arbeitsamen und nun zu Reichtum gekommenen Geschlecht, auf dem schnellsten Wege etwas gab, das von weitem wie Kunst aussah und genau so blendete wie die Kunst alter, großer Zeiten. Fürsten konnten sich malen lassen wie von Tizian, was sie ins Haus bekamen war so wie ein Faksimile von Tizian oder wie Velazquez, und zwar nicht so, wie Bilder von Tizian und Velazquez einst ausgesehen haben, als sie neu waren, sondern wie sie heute, mit der Patina und dem Schmutz der Jahrhunderte behaftet, in den Museen hängen. Bürger konnten ebenso aussehen und elegante Damen wie Engländerinnen, die von Reynolds gemalt wurden. Wer sich auf die alten Meister beruft, hat immer die kunstfremde, aber kunsthungrige Majorität für sich. Lenbachs malerisches Problem entsprach der Kultur seiner Epoche: Imitation. Dies war der eine Grund, der, wenn man so will, allgemein künstlerische Grund seines ungeheuren Erfolges. Wenn man einen zweiten Tizian zur Hand hat, was brauchte man dann einen Galeerenarbeiter wie Leibl?

Der andere Grund war der, daß man ihn für einen bedeutenden Psychologen hielt, da er ein großer Physiognomiker war. Er sagte einmal: „Jeder Mensch ist ein Unikum. Jeder hat etwas in sich, was kein anderer hat.“ Diese Formel des hemmungslosesten Individualismus bestach. Denn dies, meinte man, sei für den Porträtmaler gerade die entscheidende Formel. Und es kommt beim Bildnismalen ja tatsächlich darauf an, das individuell Charakteristische eines Menschen zu entdecken und es festzuhalten. Das konnte Lenbach vortrefflich. Aber er konnte nur dieses und wollte nur dieses, alles andere, was auch noch dazu gehört, interessierte ihn gar nicht. Seine Augen lagen hinter seinen scharfen Brillengläsern auf der Lauer, bis sie die physiognomisch entscheidenden Ausdruckszüge entdeckt hatten. Dann fing er an zu malen und zu photographieren oder umgekehrt. Anstatt nun aber nach Maßgabe dieser Züge die ganze Erscheinung zu formen und zu gestalten, gab er in seinem Bilde nur diesen Extrakt in einer geradezu ungeheuerlichen Übertreibung, und aus diesem Grunde sind seine Porträts auf die Dauer, trotz alles Frappierenden der ersten Wirkung, so unerträglich falsch. An Bismarck sah er nur den Blick, nicht das Auge, das schöne Auge von so strahlendem Blau. Der Blick genügte ihm, das Blau sagte ihm nichts, ebenso wie die bis in Bismarcks hohes Alter auffallend frische, rosige Gesichtsfarbe, die er im Sinne seiner Altmeisterei auf einen braunen Goldton (Tizians Firnis) umstimmte. Da ein Kopf für ihn weder als Masse noch als Farbe noch als Form in der Luft ein ernsthaftes Problem bedeutete, sondern er sich mit der Notiz des frappierenden Mienenspiels begnügte, wirken die meisten seiner Bildnisse nicht wie Köpfe und oft nicht einmal wie Gesichter, sondern wie Masken. Hat man die Maske einmal erschöpft, so bleibt kein weiteres Interesse. Ein Vordringen zur Seele des dargestellten Menschen ist unmöglich, weil die Phantasie des Beschauers festgelegt ist auf die Züge der Maske und sie danach den ganzen Menschen zu kennen glaubt.

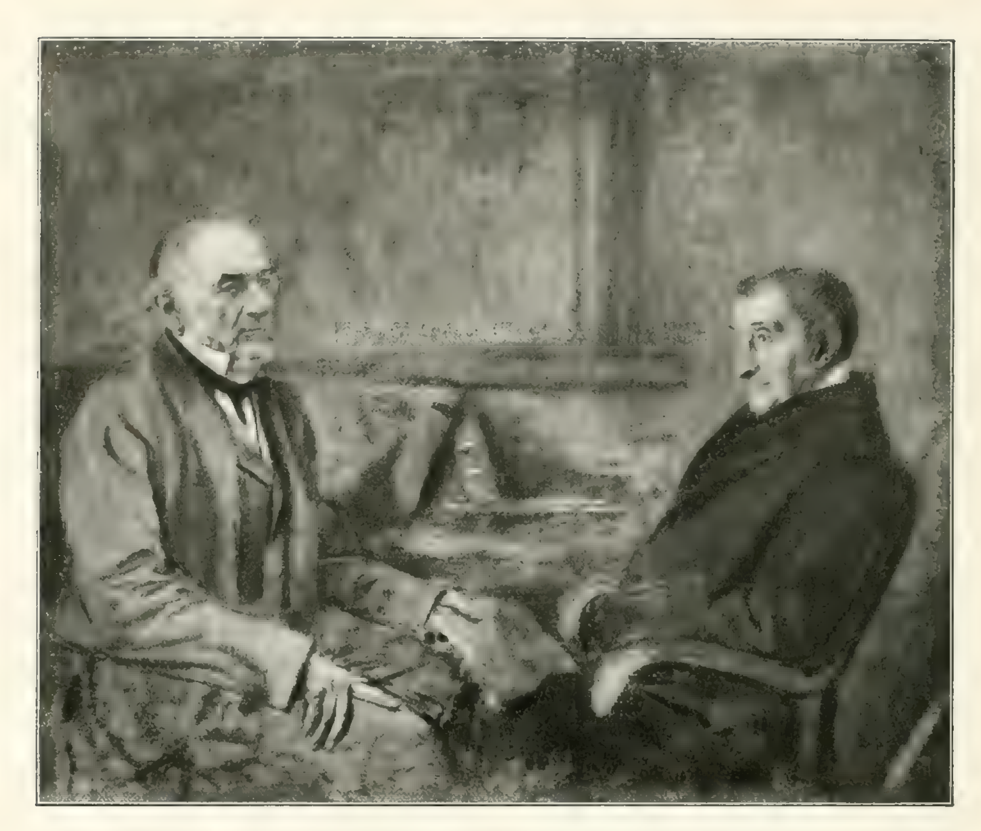


Abb. 90. Franz Lenbach, Gladstone und Döllinger
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

Lenbach nahm das, was das Endresultat einer stillen Seelenzwiesprache sein kann, was sich bei Durchdringung des künstlerisch-formalen Problems bei großen Künstlern wie von selber einzustellen pflegt, in unfeiner Ungeduld vorweg. Nicht daß seine Köpfe nicht modelliert sind wie bei Marées, nicht daß sein Fleisch farbig nicht so schön leuchtet wie bei Leibl, nicht, daß seine Flächen nicht so wohlgeordnet daliegen wie bei Trübner, ist das Entscheidende. Jeder schöpferische Künstler hat seine eigene, auch äußerliche Qualität. Lenbach hätte noch brauner, noch trüber malen, untergeordnete Details noch sorgloser behandeln, die Schönheit der Materie noch mehr vernachlässigen können; das künstlerische Problem hätte schon seine eigene

Ausdrucksform gefunden, und dies hätte einen neuen malerischen Wert bedeutet. Aber da ein solches formales Problem, außer der Imitation, nicht vorlag, weder in der Linie noch in der Farbe, weder in der Raumbildung noch in der Lichtgestaltung, da seine Malerei keinen einzigen neuen Wert den Werten seiner Zeit hinzufügte, sondern durchaus mit konventionellen Mitteln spricht, sind seine Bilder auch äußerlich so häßlich und grimassenhaft wie innerlich. Wer aus zwei so bedeutenden Persönlichkeiten wie Gladstone und Döllinger mit Hilfe der Überspannung von grob mimischen Mitteln derartige Karikaturen macht wie Lenbach in seinem berühmten Doppelbildnis (Abb. 90), Karikaturen, die das Karikaturhafte nicht irgendwo verborgen tragen, sondern ganz offen an der Stirn, als einziges Merkmal ihres Wesens, der ist kein großer Porträtist und kein Deuter der Seele.

Die Härte dieses Urteils trifft die Kunst des reifen, des berühmt gewordenen Lenbach. Ob man seinen „Döllinger" oder seinen „Mommsen", seinen „Begas" oder seine fatalen Damenbildnisse ansieht, in den Zeiten seiner Macht ist es bei Lenbach immer dasselbe, weil die Art auf einem System und einer Anschauung, einer rücksichtslos verteidigten Anschauung beruht. Er wollte nicht anders, er hielt diese Stenographie für Sprache. Das schlechte Werk ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel, und wenn er in späten Jahren einmal ein Bildnis malt, das wenigstens äußerlich solide Eigenschaften aufweist, wie das des Prinzregenten Luitpold von Bayern, so bildet dieses die Ausnahme und eine Erinnerung an seine Jugendzeit, an die Zeit, wo er ein sehr talentvoller Maler und zeitweise auch ein ernsthaft strebender Künstler war. Damals, das heißt noch um 1880 herum, hat er manches Bildnis gemalt, das nicht nur den begabten Koloristen, der er in seiner ersten Zeit unzweifelhaft war, spüren läßt, sondern auch einen Porträtisten von hohen Graden erwarten läßt. Sein „Kaiser Wilhelm der Erste" (im Leipziger Museum, Abb. 91), den die Zeitgenossen nicht mochten wegen der müden, zusammengesunkenen Haltung, hat für

uns heute doch Tiefe und Bedeutung. Hier, vor diesem großen Herrn, der auch ein großes Herz war, fühlt man seelisches Leben, aber ganz unaufdringlich, ganz still und ruhig. Das Königliche ist nur eine Nebenerscheinung neben dem Menschlichen. — Es wäre oberflächlich, zu sagen, daß dieses Bildnis außerdem auch noch gut gemalt sei. Es ist nicht „außerdem" gut gemalt, sondern, weil Lenbach sich hier mit einer Hingabe, die von ferne an seinen ehemaligen Kameraden Hans von Marées denken läßt, auf das formale Problem eingelassen hat, weil er den Kopf dieses Menschen als plastisches und farbiges Problem auf seine künstlerischen Gesichtspunkte hin durcharbeitete und sich langsam hineinbohrte in das Wesen dieser Erscheinung, deshalb besitzt dieser Kopf, dieses Antlitz jenseits aller formalen Werte auch wahren Ausdruck und seelische Tiefe. —

Lenbachs Zusammenhang mit Marées war künstlerisch seine gute Zeit. Der Ernst dieses Menschen hatte gewissen Einfluß auf sein Temperament und seine schon damals gefährliche, äußerliche Geschicklichkeit. Als er mit Marées zusammen für den Grafen Schack in italienischen Galerien kopierte, mochte er manchmal die Gefahren des Imitators schon spüren, denen er dann später so restlos unterliegen sollte, und er nahm dann die eigenen Dinge nicht immer ganz so leicht, wie es seiner schnellfertigen Natur lag. In dem großen Gruppenbildnis des damaligen Prinzen Ludwig und seiner Familie (Abb. 92) steckt hinter mancher Äußerlichkeit doch das Streben nach bedeutendem Bildaufbau und akzentreicher Komposition und mancher feine Zug von diskreter Charakterisierung. Aber die falsche Vornehmheit und das Wetteifern mit den Wirkungen von Velazquez und von Reynolds sind in Einzelheiten doch auch vorhanden und zerstören ein wenig die reine Gesamtwirkung. Es ist für Lenbachs ganze Art immerhin bezeichnend, daß er später nie wieder ein Gruppenbild mit so reichen Motiven gemalt hat. An mangelnden Aufträgen lag es gewiß nicht. Er hätte nur zu wollen brauchen,

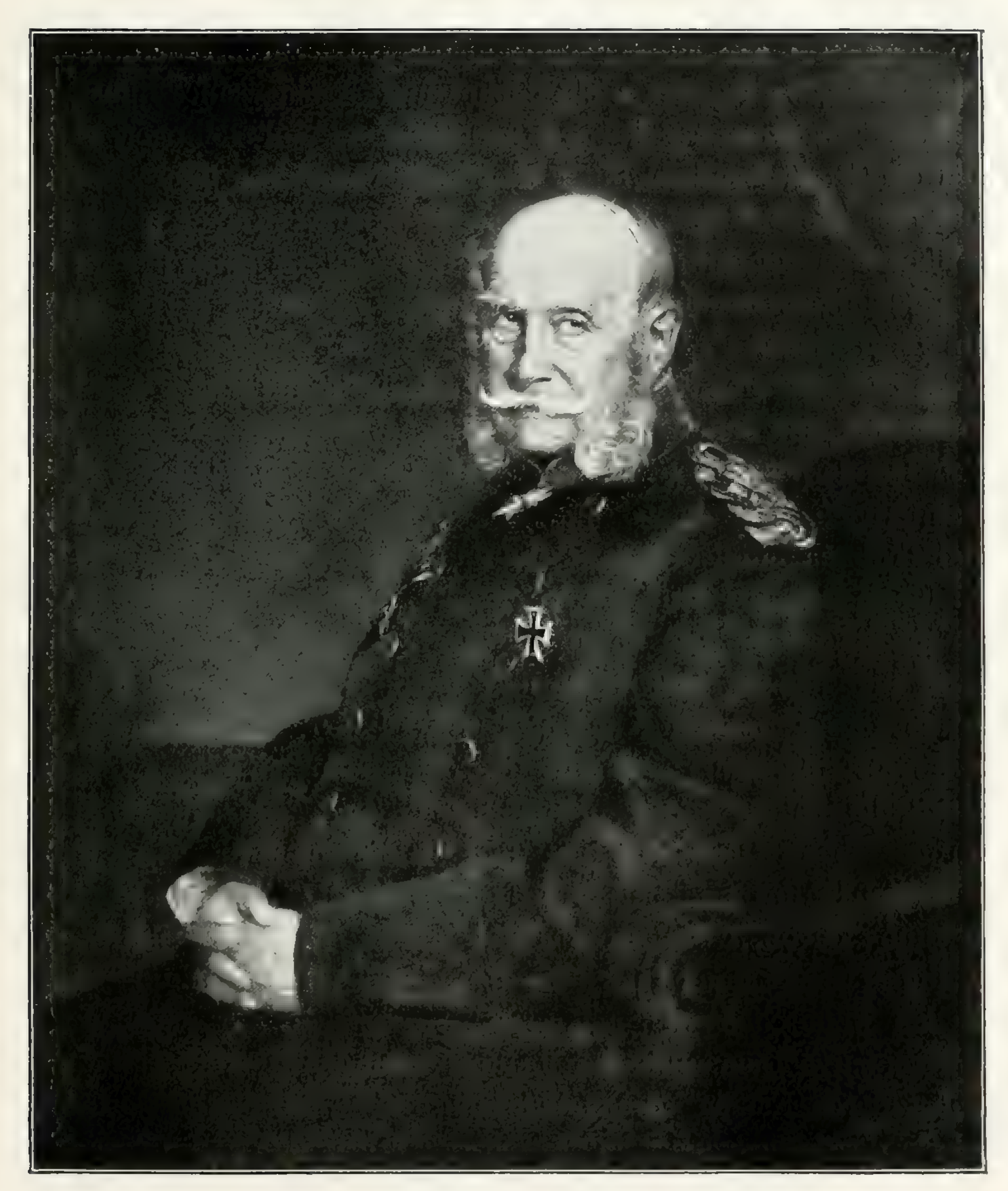


Abb. 91. Franz Lenbach, Kaiser Wilhelm I.
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

und die Fürsten hätten stillgehalten. Seine Stellung hätte ihm eine solche Forderung erlaubt, nur eines Wortes hätte es bedurft. Aber er kam gar nicht darauf, dieses Wort zu sprechen, eine solche Aufgabe lag gar nicht mehr im Bereiche seines künstlerischen Ehrgeizes. Als ihn, wie bei Gladstone und Döllinger, einmal die Gegeneinanderstellung von zwei Charakteren interessierte, setzte er die beiden Menschen irgendwie hin, in einer plastisch vollkommen ungegliederten Komposition und in einer mehr als nur flüchtigen Gestaltung des Räumlichen. Auch dies interessierte ihn nicht mehr.

Man könnte eine Erscheinung wie Lenbach mit kurzen Worten abtun und nur darauf hinweisen, daß er der typische Porträtist der Gründerperiode gewesen sei. Kunsthistorisch ließe sich dies rechtfertigen. In einer Zeit, wo Leibl und Marées, Feuerbach und Trübner Bildnisse malten (um nur von Deutschland zu reden), spielt seine Kunst vor der Nachwelt keine Rolle. Aber weil infolge der unglückseligen damaligen Kulturverhältnisse, unter denen eben Leibl und Marées, Feuerbach und Trübner namenlos zu leiden hatten, dieser Mann im Reiche des Kunstlebens die große Macht besaß als der große Porträtist der Zeit, kann eine Betrachtung der Bildnismalerei heute noch nicht stillschweigend an Lenbach vorübergehen. Denn der Geist und die Gesinnung dieser Art von Malerei lebt fort und hat verheerend gewirkt für die ganze Anschauung davon, was Porträtmalerei ist und sein kann. Das Lenbachideal spukt immer noch in der allgemeinen Vorstellung und in den Wünschen weiter Kreise. Ob es sich um sogenannte repräsentative Damenbildnisse handelt von der Hand berühmter Maler, deren Namen zu nennen nicht lohnt, ob es die Porträtgalerie der Münchener Künstlerschaft betrifft, deren Köpfen die unnachahmliche Verve von *Sambergers* Pinsel eine meistens innerlich nicht vorhandene Genialität andichtet, oder gar um eine noch modernere Ableitung dieser Art ins farbig-flächenhaft Dekorative, in das bunt Brillante —, der Geist, den



Abb. 92. Franz Lenbach, Prinz Ludwig von Bayern mit Familie
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

Lenbach zur Macht brachte, gedeiht weiter und steht der so notwendigen Rückkehr zum Einfachen und Natürlichen fast überall hindernd im Wege. Dieser Hang zu falscher Psychologie, verbunden mit frappierender äußerer Wirkung, trägt die Schuld daran, daß sich das bürgerliche Niveau der modernen Bildniskunst an vielen Stellen immer noch nicht entwickeln kann.

Man kann aber echte Psychologie, malerisches Problem und gesellschaftlich hohes Niveau auch in unserer Zeit vereinigen, und zwar in der höchsten Form: Max Liebermann liefert den Beweis dafür.



Abb. 93. Samberger, Gabriel von Seidl

Max Liebermann gilt, unter anderen, als der Führer des deutschen Impressionismus, und tatsächlich hat er den Impressionismus, die in Frankreich geborene neue malerische Ausdrucksform, zu einer deutschen Angelegenheit gemacht und die deutsche künstlerische Tradition mit ihm um wesentliche Dinge bereichert. Er war in modernen Zeiten der erste Deutsche, der die Natur wieder rein malerisch sah, der den Natureindruck nach rein malerischer Grundempfindung umformte.

Aber er hat den Impressionismus erst verarbeitet, als seine Kunst schon zur Reife gediehen war, langsam und folgerichtig kam er zu ihm über den eigenen Naturalismus und die von ihm selbst als gebieterische Notwendigkeit erkannte Freilichtmalerei. Nie gab er sich so rückhaltlos den Problemen von

Licht, Luft und Farbe als allein führenden Bildfaktoren hin wie beispielsweise Claude Monet und Alfred Sisley, nie ließ er sich so weit auf das Sehen in Flächen ein, wie Edouard Manet. In ihm, dem Fortsetzer von Krüger, Steffeck und Menzel, steckte von Anbeginn ein energisches Verlangen nach Zeichnung, nach konstruktiver Form. Eine Figur, ein Mensch ist ihm nicht nur ein soundso heller Farbfleck; auch wenn er in figurenreichen Bildern die menschlichen Gestalten nur ganz flüchtig, ganz andeutend, ganz suggestiv hinsetzt, fühlt man hinter diesen farbigen Flecken doch immer das Skelett und den Funktionsausdruck des Organismus. Er glaubt noch an den konstruierten Raum und an die konstruierte Plastik. Es ist kein Zufall, daß er neben dem Maler auch ein hervorragender Graphiker von schöpferischer Originalität ist, was die französischen Impressionisten nur in sehr bedingtem und sehr beschränktem Grade waren. Es gibt Tausende von Zeichnungen von ihm, er zeichnet unaufhörlich. Er ist, wie Menzel, eine Schwarz-Weiß-Natur, als echt deutscher Künstler, der er ist. Diese Tatsache, nicht äußerlich registriert, sondern in ihren ästhetischen Bedingungen erkannt, unterscheidet ihn prinzipiell vom französischen Impressionismus, genau so wie seinen jüngeren Waffenbruder Max Slevogt.

Eine spezifisch impressionistische Bildniskunst gibt es, genau genommen, gar nicht, auch in Frankreich nicht. Und nun könnte es eigentlich etwas verwirren, daß Liebermann zum Porträtmaler erst wurde, als er sich mit dem Impressionismus auseinandergesetzt hatte, das heißt seit etwa zwei Jahrzehnten. Aber diese Erscheinung ist im Grunde gar nicht so paradox, wie sie aussieht. Denn sie beweist doch, selbst einmal angenommen, es bedürfe solches Beweises, gerade die absolute Unabhängigkeit seiner Persönlichkeit. Impressionistisches Porträt gibt es nicht: er aber wird gerade zum Porträtisten, als er Impressionist wurde. Das heißt doch, daß für ihn die Formel nichts ist, die Natur alles. In der Kunst eines Menschen, der Frans

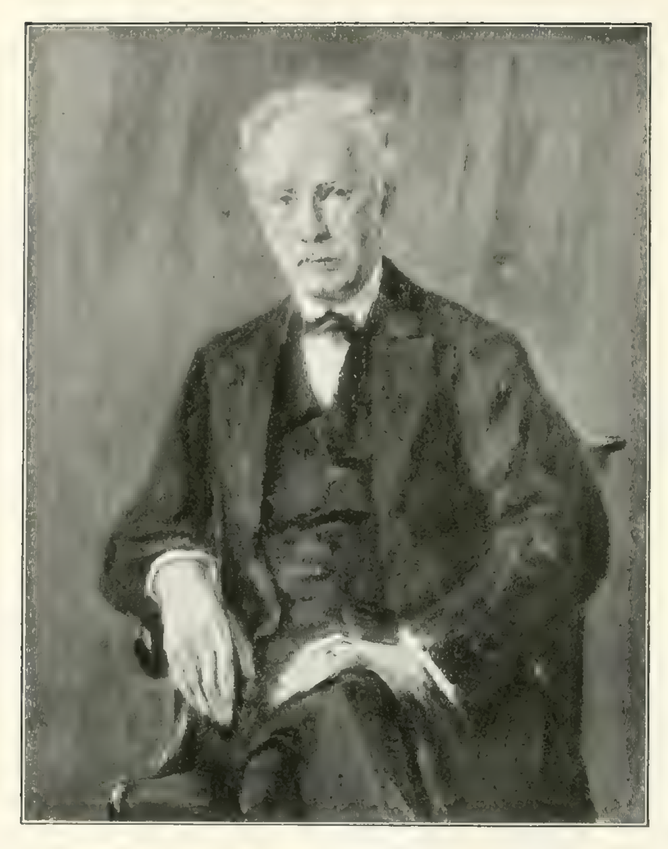


Abb. 94. Max Liebermann, Richard Strauß
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Hals über alles bewundert, der Bildnisse von Frans Hals innerlich so verständnisvoll kopiert hatte wie kein anderer, mußte es schließlich irgendwann einmal, an irgendeinem Punkte seiner Entwicklung, zum Porträtmalen kommen, aus innerer Logik und nach den Gesetzen der Ökonomie künstlerischer Kräfte, wie sie die Natur noch in jedem großen Künstler getrieben hat. Daß dieser Punkt verhältnismäßig so spät in seiner Entwicklung liegt, darf als ein Glück angesehen werden. Erst als er in eigenen Kämpfen das malerische Problem seiner Naturauffassung gelöst hatte, wandte er sich dieser Gattung der Malerei zu, die ja der künstlerischen und malerischen Naturauffassung stärkere gegenständliche Bedingtheiten entgegensetzt als beispielsweise die Landschaft. Eine Bodenerhebung in einer Dünenansicht kann man am Ende ungestrafter nach malerischen Bildgesetzen umformen als eine Nase in einem Gesicht. Der „Parademarsch der Malerei“, wie Trübner bekanntlich das Bildnismalen einmal nannte, beruht nun einmal auf strammer Zucht und exaktem Tempo.

Die Schönheit der Liebermannschen Kunst schlechthin, als Gesamtheit betrachtet, ist die Schönheit von Ausdruck und von Lebendigkeit. Er besitzt die Gabe, sein Naturerlebnis durch alle Stadien der künstlerischen Umformung hindurch frisch zu erhalten. Wenn er kraft seiner energischen Phantasie den Raum schwellen macht und das Raumgefühl zum Schwingen bringt, wenn er seine Vision durcharbeitet nach plastischen und malerischen Momenten, so daß er die Vereinigung von zeichnerisch fühlbarer Form und malerisch farbiger Atmosphäre bis zur letzten, vollkommensten Gleichung bringt, dann steht nach dieser Arbeit sein Gegenstand immer noch da, so lebendig, so frisch, so unberührt von allem Artistischen, als habe er nur eben eine Skizze von ihm gemacht. Er pflegt das Charakteristische nicht totzumalen, weil er es nicht à tout prix entdecken will, sondern sich darauf verläßt, daß es bei seiner Art von Durchdringung des Gegenstandes sich schon von selbst enthüllt. Daher sind seine Bildnisse so im Gleichgewicht. Das Künstlerisch-Formale in ihnen wiegt gerade schwer genug, daß es nie von dem charakteristischen Ausdruck



Abb. 95. Max Liebermann, Baron von Berger
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

niedergeschrien wird; es wiegt so schwer, daß die Charakteristik nur als letzte Folgerung erscheint. Er setzt einen Menschen hin und studiert ihn bei der Arbeit langsam und unaufhörlich, von allen Seiten der Erscheinung das Sprechende durchformend und immer den Blick auf die großen Formzusammenhänge gespannt. Bei einem Charakterkopf kümmert er sich nicht nur um jene Gesichtszüge, die den sprechenden physiognomischen Ausdruck tragen, sondern er sieht ihn darauf an, daß er den Schädel als Masse in die Empfindung und in den Pinsel bekommt und diese Masse als Tiefenform im Luftraum. So bezwingt er Stück für Stück, von der Gesamtanschauung ausgehend, die ganze Erscheinung. Er sieht mit den Augen, nicht mit den Ohren wie Lenbach, dem eine heimliche Stimme immer zuflüsterte: „Dieser Mommsen ist ein Charakterkopf."

Liebermanns Weg ist der Weg der höchsten Natürlichkeit. Als er Georg Brandes malte, wäre es so leicht gewesen, einen frappanten Charakterkopf daraus zu machen (Abb. 96). Das Gesicht ist wohl das ausdrucksvoll häßlichste, was sich hienieden denken läßt. Die Nase wie ein Entenschnabel (Max Klinger hat ihn in einer Radierung so verewigt). Eine Drehung in die Dreiviertelwendung, und der Mann müßte mit drei Strichen so lächerlich ähnlich werden, daß man eigentlich nichts mehr hinzuzutun brauchte. Aber Liebermann war viel zu unverdorben, als daß er an dergleichen Klischeewirkung gedacht hätte. Er setzte sich mit Brandes, der ihn natürlich als geistige Persönlichkeit lebhaft interessierte, hin, und sie erzählten sich etwas, und diese beiden Temperamente, die in ihrer Mischung von Leidenschaft und kritischer Schärfe so viel Verwandtschaft miteinander haben, verstanden sich. Liebermann empfand, daß man den ganzen sprühenden Reichtum dieses Geistes nur fassen konnte, wenn man den Kopf in Vorderansicht stellt und dem Mann voll ins Gesicht sieht. Dann, so fand er, enthüllte er seinen ganzen Ausdruck ungezwungen und wie von selber. Diese Haltung, behaglich einen Arm über



Abb. 96. Max Liebermann, Georg Brandes
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

die Stuhllehne gelegt, die andere Hand leise gespannt, das war die natürliche Haltung und dies die entscheidende Stellung, weil sie eine Festlegung alles Vorüberhuschenden, alles geistig Blitzenden in diesem Gesicht ermöglichte. So viel Momentanes, nun auch noch gesteigert durch eine momentane Kopfwendung, wäre außer dem Gleichgewicht gewesen und am Ende quälend geworden.

Das Bild ist farbig von höchstem Reichtum; der Klang von dunklem Grau und tiefem Schwarz, bereichert durch den Silberton des Haares und das Weiß der Wäsche, und dazwischen der warme, braune Fleischton hat etwas von einer Noblesse, wie sie seit Frans Hals kaum jemals wieder angetroffen wurde. Der Vortrag sprüht von derselben Lebendigkeit, die der Ausdruck des ewig beweglichen Gesichtes diktierte, und durch diese Einheit von Charakteristik und Darstellung kommt es, daß man nun diesen Georg Brandes innerlich kennt, das Scharfe und dabei so Noble, das Temperamentvolle und das geistig Helle, das Leidenschaftliche und in sich so Sichere dieses Charakters. Man versteht, was Liebermann meint, wenn er sagt: Phantasie sei eigentlich Technik. Die Technik ist hier nichts Äußerliches, sie geht genau in den Bahnen, die ihr die Phantasie, das heißt, die Vision vorschreibt. Aus solcher Einheit entspringt die seelische Wirkung. Gerade dieses Brandesporträt mit seiner unbeabsichtigt sehr weit getriebenen Charakteristik zeigt, wie turmhoch Liebermanns Bildnisauffassung über dem Niveau der bloß äußerlichen Mimik steht. Wer an dieser so verlockenden Aufgabe nicht scheitert, wer mit derart schlafwandelnder Sicherheit an den Gefahren vorübergeht, denen Künstler geringeren Grades rettungslos verfallen sind, hat damit den Beweis erbracht, wie innerlich es ihm um die Sache zu tun ist, wie streng seine Empfindung sich an das wahre Problem hingibt und daß er den großen Gegenstand groß auffaßt.

Liebermann hat in den letzten Jahren sehr viele Porträts gemalt, und die bedeutendsten Köpfe des deutschen Lebens haben



Max Liebermann, Frau Biermann
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin





Abb. 97. Max Liebermann, Selbstbildnis
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

vor seinem scharfen Blick stillgehalten: Heerführer und Diplomaten, Dichter und Musiker, Techniker und Kaufleute, Bürgermeister und schlichte Bürger, Gelehrte, Schriftsteller und Künstler. Hin und wieder waren Persönlichkeiten darunter, die ihn nicht interessierten und die ihn innerlich ärgerten, und dann vermochte er nicht, sein Letztes zu geben; dann gab er nur das Charakteristische und das „gute Bildnis", für das er in modernen Tagen den neuen Typus schuf. Aber alles in allem besitzt die Porträtgalerie, die er schuf, so viel geistige und künstlerische Bedeutung, daß ihr aus dem 19. Jahrhundert nichts anderes zur Seite zu stellen ist.

Das bürgerliche Porträt, seit Anfang des Jahrhunderts als Notwendigkeit empfunden, fand in ihm seit der Jahrhundertwende die glänzendste Erfüllung; die bürgerliche Repräsentation wurde Tatsache, und Liebermanns Freund Alfred Lichtwark, der auf der Basis seiner Hamburger Tradition immer wieder diese Notwendigkeit betont hatte, mußte in Liebermann eine Krönung seiner Wünsche erblicken. Wohl wußte er, was für ein Wagnis es bedeutete, diesen Künstler, der eben dabei war, eine neue Tradition zu begründen, nun auch gleich vor die größte Aufgabe zu stellen, die es auf dem Gebiete der bürgerlichen Repräsentation gibt: vor das monumental gedachte Gruppenbildnis. Aber er riskierte das Wagnis: der „Hamburger Professorenkonvent" (Abb. 98) sollte das moderne Gegenstück zu den holländischen Doelenbildern werden. Lichtwark wollte, daß Günther Genslers Anregungen auf der Höhe des modernen malerischen Problems fruchtbar würden.

Der Auftrag kam zu früh. Zwar birgt das Bild ganz einzigartige Schönheiten. Beispielsweise die Hauptfigur, Justus Brinckmann, der dasitzt und den Kollegen einen Vortrag hält. Oder den Professor Wohlwill und noch manche andere Gestalt von bedeutendem Ausdruck. Aber als Ganzes hat diese Malerei das Selbstverständliche nicht, das gute Bilder von Liebermann sonst



Abb. 98. Max Liebermann, Hamburger Professorenkonvent

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

haben. Die Klarheit des Raumes und der Rhythmus der Gesamtbewegung im Licht sind doch nicht ganz in Ordnung, es bleiben Stockungen fühlbar. Wohl hätte kein anderer aus unserer Zeit das besser malen können. Aber unsere Zeit ist offenbar für eine Monumentalaufgabe des nur aus dem Malerischen herausgewachsenen Problems noch nicht reif. Unsere Tradition im modernen Porträt ist noch zu jung und verfügt noch nicht über das Maß von Weisheit und Gelassenheit, das hierzu nötig ist. Liebermanns „Professorenkonvent" ist eine vorletzte, nicht die endgültige Fassung des Themas.

Er war noch zu sehr mit der seelischen Erfassung des einzelnen Charakters beschäftigt und mit der Tiefe des Individuellen. Hier feiert seine Porträtkunst doch ihre größten Triumphe. Ein Bildnis wie das der Frau Biermann (Tafel XXI) mit der Herrlichkeit seines Ausdrucks steht würdig neben ganz großen Leistungen aller Zeiten. Wie er diesen Menschen gedeutet hat, mit seiner Feinheit und seinem Kummer, dies hat etwas von einer geistigen Freiheit und von seelischem Über-den-Dingen-Stehen, vor dem man ganz still wird, als habe man einen Hauch von unsagbaren, nicht mehr ganz irdischen Geheimnissen gespürt. Ganz schlicht und einfach ist es gemalt, in ruhiger, vollströmender Anschauung ist alles Stoffliche vergeistigt, der Aufbau schlicht, aber imposant, die Koloristik sehr nobel, der malerische Ausdruck unendlich differenziert. Was anderen Künstlern bisher immer nur gelingen wollte, wenn es sich um Bildnisse vertrauter Personen aus ihrer Familie und ihrer Freundschaft handelte, fand Liebermann bei der Darstellung einer Fremden. Die Kunst des Porträtierens ist in diesem Werk ganz selbständig, ganz unabhängig geworden.

Eine solche Meisterleistung, wie Liebermann sie hier epochemachend hinstellte, ist *Max Slevogt* bisher nur ein einziges Mal geglückt in seinem „Konrad Ansorge", dem Musiker, mit dem der Maler befreundet ist (Abb. 99). Der hat im Ausdruck auch diesen Hauch



Abb. 99. Max Slevogt, Konrad Ansorge

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin. Aufnahme Julius Bard, Berlin

von etwas Jenseitigem, bei aller ungezwungenen Momentanität der Haltung und bei aller Leidenschaftlichkeit des Vortrags, bei aller Freude an leuchtender Farbigkeit. Hier ist Slevogt über sein an sich schon sehr hohes Niveau der Menschendarstellung, das durch sein Bildnis der „Dame in Blau" (Abb. 100) glänzend illustriert wird, noch um einen gewaltigen Schritt hinausgegangen. In diesem Musikerkopf, der so mächtig und groß als Masse empfunden und zusammengehalten, der mit so ganz einzigartiger Energie gezeichnet ist, lebt es von inneren seelischen Kräften. Der Mann ist ganz allein mit sich, er denkt an nichts Bestimmtes, seine Gedanken und seine Empfindungen, vollkommen entspannt wie seine Glieder und Gelenke, kommen an die Oberfläche, an den Spiegel der Seele, und verschwinden wieder, und dieses Kommen und Gehen dieses Auf und Ab in allen Nuancen ergibt eine Summe von rätselhaftem Ausdruck, dessen letztes Geheimnis man nicht ergreifen kann. Nirgend ist die Phantasie des Beschauers gefesselt, überall spricht die Charakteristik mit vollendetster Zurückhaltung und vornehmster Ruhe. Für einen Pianisten kommt den Händen zur Charakteristik der Persönlichkeit eine große Bedeutung zu, und Slevogt häuft hier den Reichtum seiner Formempfindung durch den Kontrast ihrer Haltung und die Betonung des wundervoll gezeichneten Handgelenkes. Aber er läßt den Kopf dominieren, trotz allem, das Leuchten des Fleisches, das bei so durchmodellierten Händen dem Gesicht hätte gefährlich werden können, als helle Flecken auf dunklem Grund, drängt er durch die farbige Behandlung der Weste in die gebührende Entfernung zurück. In fast musikalischem Sinne handhabt er die Sprache der Akzente, mit sicherstem Instinkt für die Harmonie seelischer und sinnlicher Werte. Auch dies ist ein Meisterwerk der Bildniskunst schlechthin, nicht geringer an Wert als Liebermanns berühmtes Hamburger Selbstbildnis in der weißen Jacke (Abb. 97), wo Liebermann über das eigene Ich das Reifste und Weiseste gesagt hat, was er von sich und seiner Seele weiß.



Abb. 100. Max Slevogt, Dame in Blau

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin



Abb. 101. Waldemar Rösler, Familienbild des Künstlers

In den Werken dieser beiden größten Vertreter des deutschen Impressionismus erreichte die moderne Bildnismalerei einen Höhepunkt. Das malerische Problem, bis zu seinen letzten Möglichkeiten ausgedeutet, ist innerlicher Bildnisauffassung dienstbar geworden, es dominiert nicht mehr oder noch nicht wieder im artistischen Sinne, aber andererseits ist es so stark und so mächtig, daß es das ausschließlich mimische, das bloß maskenhafte Interesse an der menschlichen Physiognomie vollkommen unmöglich macht. Liebermann und Slevogt haben auf ihrem bürgerlichen Niveau die Form gefunden, nach welcher schon der Anfang des 19. Jahrhunderts verlangt hatte, und haben mit ihren höchsten Leistungen den Maßstab für eine Tradition aufgestellt, für eine Tradition, die auch in einer neuen Welt mit anders gearteten Idealen eine Weile Geltung behalten dürfte.

Künstler wie *Waldemar Rösler* (Abb. 101) und vor allem *Max Beckmann* stehen mit ihrem Verlangen nach noch weitergehender Verinnerlichung schon auf dem Boden dieser Tradition und bereichern die Möglichkeiten um neue, sehr wesentliche Dinge. Daß Max Beckmann die Aufgabe des Gruppenbildnisses mit so starkem Nachdruck in die Hand nimmt und sie mit einem so entwickelten Gefühl für die Architektonik des Bildaufbaues löst wie in seiner „Unterhaltung", dem Doppelbildnis von sich und seiner Frau (Abb. 102), und dem Porträt der Familie Simms in Hamburg (Abb. 103), daß er hier zu Lösungen kommt, die über Liebermanns „Professorenkonvent" hinausgehen, und die Idee des von Lenbach seinerzeit nur angeschlagenen Themas vom vielfigurigen Familienbilde auf die Basis formalkünstlerischer Notwendigkeit und der Stärke des inneren Ausdrucks stellt, zeigt mit aller Klarheit, daß die Wege des 19. Jahrhunderts noch keineswegs zu Ende gegangen sind. Sowohl die reichere Gestaltung der Aufgabe nach ihren Beziehungen von Komposition und Rhythmus in Plastik und Farbe als auch die energische Vertiefung im Ausdruck



Abb. 102. Max Beckmann, Der Künstler und seine Frau



Abb. 103. Max Beckmann, Familie Simms

der einzelnen Figuren bieten noch unendliche Möglichkeiten neuer Entwicklungen.

Auch die andere große Aufgabe der impressionistischen Generation, das Freilichtbildnis, harrt noch ihrer Ausgestaltung. Das Problem, einen Menschen so ins Freie, in die Landschaft zu stellen, daß das Landschaftliche nicht als nur Hintergrund und Folie, sondern als Element und Atmosphäre empfunden wird und daß dabei doch der Mensch und sein bildnishafter Teil der Hauptfaktor bleibt, daß das Porträt dominiert und nicht wie ein Zufall in der Landschaft wirkt, auch dieses Problem ist bisher nur gelegentlich zu großer Leistung gediehen. Lovis Corinths „Konrad Ansorge im Garten" war ein malerisch sehr geistreiches Aperçu, dem aber die letzte Bedeutung fehlt, und erst Max Slevogts

großartiges „Selbstbildnis als Jäger“ (Abb. 104) besitzt das ganze Schwergewicht der Wirkung, die bei so anspruchsvollem Problem nötig ist. Wenn das Landschaftliche mit so starker Realität spricht, wenn es in seinen räumlichen wie atmosphärischen Elementen so weit getrieben wird wie hier, braucht der Mensch Aktion, die Figur braucht Spannung im Umriß und in der Haltung, die ganze körperliche und geistige Energie ist zusammengefaßt und aufs äußerste konzentriert. Aus dieser Konzentration, aus dieser so akzentereichen Spannung des Formalen fließt dieser ganz neue, herrliche Ausdruck in seiner unvergeßlichen Wirkung.

Hier setzt eine neue Linie ein, die viel weiter führt als die Linie des französischen Impressionismus. Slevogts Freilichtbildnis hat die Gleichung zwischen Freilicht und Bildnis im Sinne des Menschlichen gefunden und das Individualitätslose, das in allem Landschaftlichen liegt, überwunden. Der Impressionismus ist für die deutsche Malerei durchaus noch nicht am Ende angelangt, so sehr auch die Künstler der neuen Generation das Schöpferische an ihm leugnen möchten. Daß die neueren Meister seit Cézanne, van Gogh und Munch



Abb. 104. Max Slevogt, Selbstbildnis als Jäger
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

das Seelische auf eine neue Weise suchen, daß sie unter stärkerer Herausstellung des Ausdrucksmomentes einen größeren und strengeren Stil suchen, wird von späteren Generationen wahrscheinlich nicht als derart prinzipieller Unterschied gegenüber der Anschauung des Impressionismus aufgefaßt werden, wie es uns heute scheint. Das Höchste in aller Porträtmalerei bleibt die Deutung der inneren Persönlichkeit auf dem Wege des malerischen Problems der Zeit. Ob bei der Durchgestaltung dieses malerischen Problems vom Erlebnis des Raumes ausgegangen wird, ob Linie und Farbe zu Hauptträgern des Erlebnisses gemacht werden, solche Unterschiede haben schließlich keine letzte, innere Bedeutung. Wenigstens so lange nicht, als das malerische Problem dienendes, nicht herrschendes Element ist.

ACHTES KAPITEL

DAS MODERNE GESELLSCHAFTSPORTRÄT





Es hat zu allen Zeiten Maler gegeben, denen die Errungenschaften der großen, entwicklungbestimmenden Künstler fruchtbar geworden sind zur Schaffung des gesellschaftlichen Typus im Porträtfach. Maler, die mit den Anschauungen und dem Können ihrer Zeit ausgerüstet die Bildniskunst dieser Art den Bedürfnissen der Gesellschaft vermitteln, ohne selbst in hervorragendem Grade am Schöpferischen teilzuhaben. Man täte Unrecht, wollte man solche Künstler gering achten. Natürlich gibt es zu allen Zeiten auch solche, die man gar nicht gering genug achten kann. Maler, die den unkünstlerischen Instinkten eines Publikums, einer Gesellschaft schmeicheln, die Bildnisse malen, wie dieses Publikum sie nun einmal wünscht, äußerlich frappant ähnlich, gefällig, angenehm und elegant; und die dann solchen geistlosen Arbeiten den Mantel einer malerischen Modernität umhängen, wenn sie nicht gar bewußt ein altmeisterliches Klischee vorziehen. Von solchen Malern der kleinen und großen Gefälligkeiten kann natürlich bei ernsthafter Betrachtung nicht die Rede sein, weil sie jenseits von Gut und Schlecht stehen.

Es handelt sich vielmehr um Erscheinungen, die, ohne das Letzte an Innerlichkeit zu geben, doch an der Ausbildung des malerischen Problems wenigstens mitgearbeitet haben, die das malerische Problem mit gesellschaftlicher Auffassung zu vereinigen wissen. Jene Künstler, die das hohe Niveau ihrer Zeit bedeuten. Denn die Gesellschaft, die sich so unnachgiebig gegenüber der herrischen Charakterdeutung verhält, wie die großen Künstler sie treiben, läßt sich das malerische Problem wenigstens doch gefallen, solange es sich den Forderungen gesellschaftlicher Kultur, gesellschaftlicher Haltung und sozialen Taktes unterordnet. Menschen, die weitgehende Psychologie als Indiskretion empfinden würden, lassen in der Frage der distanzierten Charakteristik innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens immer noch mit sich handeln.

Solche Bildnisse haben außer dem künstlerischen noch einen kulturhistorischen Wert. Das sozial Standesmäßige kommt oft unbeabsichtigt zur Geltung. Wie ein Vertreter eines bestimmten Standes oder Berufes, wie ein Mitglied einer gewissen Gesellschaftsschicht auftritt und sich hält, wie es sich selber repräsentiert, wie es sich in seiner Umgebung fühlt, das sagen solche Bildnisse noch jenseits des Individuellen aus. Daher gehören sie als Ergänzung neben die großen Meisterwerke der Porträtmalerei.

Die gesonderte Betrachtung solcher Niveaukunst fängt natürlich erst an, lohnend zu sein, wenn es sich um eine Epoche handelt, wo die Höchstleistungen der führenden Künstler so allgemein und zeitlos bedeutend sind, daß sie den Begriff Niveau weit unter sich lassen. Wo als Höchstleistung ein Werk von Franz Krüger steht, ist der Unterschied zwischen ihm und Künstlern zweiten Ranges schwer zu definieren, weil es nur ein sehr relativer Unterschied sein kann, oft nur ein Unterschied im höheren oder geringeren Können. Erst als die Malerei auch im Bildnis das rein malerische Problem durchgesetzt hatte, erst als Unterschiede, wie beispielsweise die zwischen Leibl



Abb. 105. Emanuel Leutze, Bildnis eines Generals



Eugène Carrière, Auguste Rodin



und Schachinger, akut wurden, wird eine Betrachtung des Gesellschaftsporträts von einigem Belang.

Zur Zeit, als in Deutschland die große Historienmalerei blühte, also um die Mitte des Jahrhunderts und später, stand das Bildnis nicht sehr hoch in der allgemeinen Schätzung. Piloty, Kaulbach und Makart haben nennenswerte Porträts nicht gemalt, und als Leibl in München auf der Akademie war, wurde ihm tadelnd vorgeworfen, man müsse nicht immer nur „Köpfe" machen. „Köpfe" galten nicht, man verlangte große Kompositionen möglichst historischen Inhalts. Einer der weniger berühmten, malerisch aber begabtesten und solidesten Historienmaler, *Emanuel Leutze*, der Maler des großen „Washington beim Übergang über den Delaware", schuf in seinem Generalbildnis (Abb. 105) ein Werk von beachtenswerter Qualität, sehr sicher in der ruhigen Darstellung der Persönlichkeit, von lebendiger und fast unakademischer Reife der Zeichnung und durchaus nobel im koloristischen und malerischen Geschmack, obgleich doch Uniformen so leicht zu heftiger Buntheit verleiten. Geschmack ist überhaupt ein wesentliches Merkmal guter Niveaukunst. Bei großen Künstlern redet man nicht von Geschmack. Wenn es sich um Marées oder Leibl handelt,



Abb. 106. Franz Xaver Winterhalter, Königin Augusta

um Manet oder Liebermann, spielt Geschmack keine Rolle. Ob er da ist oder nicht da ist, bleibt vollkommen gleichgültig, bei ihnen ist Geschmack kein künstlerisches Element. Wo dagegen die Schaffung eines gesellschaftlichen Typus in Frage steht, kann Geschmack wesentlich, ja unerläßlich sein. *Franz Xaver Winterhalter* war der berühmte Porträtist der europäischen Höfe und der Modemaler von Prinzessinnen aus der Zeit des dritten Napoleon. Ohne einen kultivierten Geschmack im Arrangement und in der Farbe wäre er undenkbar gewesen, und sein Bildnis der Königin Augusta (Abb. 106) zeigt, was man damals in der allerhöchsten Gesellschaft verlangte und wie man es verlangte: Ruhe, Distanz, Diskretion. Die gute Malerei mochte immerhin passieren, wenn sie sich zwischen den Zeilen hielt. Oft genug aber war ihr dort so wenig wohl, daß sie lieber ganz wegblieb. Jedoch, wenn sie einmal geduldet wurde, konnte sie sehr gut sein. Und nun ist es sicher kein Zufall, daß in solchen Stunden dann auch das Menschliche gleich um eine große Stufe höher steht als bei den offiziellen Bildnissen. Das Porträt einer jungen vornehmen Frau in Weiß von Winterhalter (Abb. 107) entzückt nicht nur durch die feine Zartheit im Malerischen und im Vortrag mit den so edel behandelten Fleischtönen und der schönen Leichtigkeit des Striches — Dinge, die vielleicht doch wohl von den Franzosen herkommen —, sondern durch die Freiheit und die Frische der Auffassung. Hier ist nichts Puppenhaftes und Konventionelles mehr, alles ist Freude am Menschlichen und Persönlichen. Hinter dem Standesmäßigen und der selbstverständlichen Eleganz spürt man die unbekümmerte Sinnlichkeit der Anschauung. Es gibt nicht sehr viele Gesellschaftsbildnisse von so guter malerischer Kultur. Der Adel aller Residenzen sähe besser aus vor der Nachwelt, wenn er seinen Porträtisten immer so viel Selbständigkeit erlaubt hätte, wie diese Dame dem internationalen Schwaben gestattete, einem Schüler des Müncheners Stieler.

Die besten Adelsporträts stammen von dem Sachsen *Ferdinand von Rayski.* Waldmüllersches und Englisches aus der Ableitung



Abb. 107. Franz Xaver Winterhalter, Damenbildnis

von Thomas Lawrence kreuzen sich in seinem Stil. In manchen seiner an Qualität übrigens recht ungleichen Arbeiten stellt er etwas dar wie einen solide gewordenen Lawrence oder wie einen ins große Format verschlagenen Waldmüller. Sein „Domherr von Schröter" (Abb. 108), der auf der Jahrhundertausstellung den Ruhm des bis dahin vollkommen vergessenen Künstlers begründete, ist vielleicht das eleganteste Herrenbildnis des ganzen Jahrhunderts, von einer geradezu erstaunlichen Vornehmheit der Haltung und von erlesenstem Geschmack, dabei von einer blendenden Leichtigkeit des Vortrages. Wie der Mann dasteht, in dieser Allüre, stolz und lässig, würdevoll und voll innerlicher Verbindlichkeit im Ausdruck, das ist so in Deutschland vorher und nachher nie sonst gemalt worden. Diese Art bedeutet künstlerisch eine eigene Note: Waldmüller mit glühender Prachtentfaltung. Aber es fehlt ein wenig an innerem Gewicht und am letzten künstlerischen Ernst. Die äußerlichen Dinge sind fast zu schön, und der Geschmack dominiert so sehr, wie es bei ganz großen Werken nicht der Fall ist. Dort ist er im besten Falle nur latent und im Verborgenen vorhanden. Hier dagegen wirkt er wie eine selbstherrliche Macht. Anders Zorn heute weiß, was das bedeutet. —

Man sollte meinen, daß eine Zeit, aus der Leibl und Trübner hervorgingen, ein nun vergleichsweise ebenso hohes Niveau des Gesellschaftsporträts ernstester Art hätte hervorbringen müssen. Persönlichkeiten wie die von Schachinger oder Duveneck oder Philipp Wirth schweben einem vor, und man stellt sich gerne vor, wie das aussähe, wenn sie nun zu den Porträtisten der bürgerlichen Gesellschaft geworden wären. In einer Zeit, wo in Frankreich Sterne zweiter Ordnung die neue Malerei seit Courbet und Manet so fruchtbar machten wie etwa Fantin-Latour oder Carrière (Tafel XXII), diese feinen, manchmal auch psychologisch so selbständigen Begleiter der Impressionisten, — in einer solchen Zeit in Deutschland ein Niveau, getragen von den tüchtigsten Malern aus der Diezschule und der Pilotyschule, aus der Rambergschule oder



Abb. 108. Ferdinand von Rayski, Domherr von Schröter

Löfftzschule, das wäre eine höchst reizvolle Blüte gesellschaftlicher Repräsentation geworden. Aber die Zeit und die gesellschaftliche Kultur waren nicht reif hierfür. Die Talmigesinnung der Gründerjahre war solcher Solidität noch nicht gewachsen, und das Lenbachsche Ideal verwirrte alle Köpfe und verhinderte jeden guten Geschmack im Sachlichen. Lenbach und alles, was dazugehört an Unechtheit, war der Porträtist dieser Gesellschaft, und vor dem Rausch dieser Pseudokultur mußte alles zurücktreten. Die gute Münchener Malerei mit ihrem beträchtlichen Können und ihrem damals sehr ausgesprochenen Geschmack kam nicht zur Geltung. *Albert von Keller* und *Hugo von Habermann* waren die einzigen, die sich durchsetzten, und auch diesen beiden ist dies ja auf die Länge der Zeit nicht allzu gut bekommen. Auch sie mußten dem unseligen neumünchnerischen Drang nach effektvollem Format und schlagend dekorativer Wirkung ihren Tribut zahlen. Hugo von Habermann hatte Zeiten, wo seine Kunst in Manier verfiel, und auch Albert von Keller hat nie wieder so gute Bilder gemalt wie im Anfang der siebziger Jahre. Damals schuf er den Typus des ganzfigurigen Damenporträts in kleinem Format, sehr lebendig, in den



Abb. 109. Albert von Keller, Damenbildnis

Haltungen sehr charakteristisch, im koloristischen Geschmack von feinster Distinktion und immer mit straffer Konzentrierung im Malerischen. Er hat dann bei aller Freude an kostbaren, leuchtenden Dingen einen sehr entwickelten Sinn für malerische Gesamthaltung und malerisch heitere Lebendigkeit, manchmal dunkeljuwelenhaft glühend, manchmal von gleißender Helligkeit. Es gab Augenblicke, wo



Abb. 110. Hugo von Habermann, Frau Eugenie Knorr

er die Aufgabe, die Dame der Gesellschaft darzustellen, in einem beinahe intimen Sinn löste, ohne Süßlichkeit und parfümierte Atmosphäre. Aber diese Augenblicke wurden mit fortschreitenden Jahren immer seltener, und Bilder von der feinen malerischen Kraft, wie sie seine Frühwerke auszeichnen, fehlen schon in den neunziger Jahren. Der neue Münchener Geist hat seine Kraft, die eine wertvolle Spezialität hätte bedeuten können, doch auch gebrochen. Der Gefahr, die im Gesellschaftlichen liegt, entging auch er nicht. Seine Kunst blieb Episode; selbst innerhalb des Niveaus, das er geschaffen hat, konnte sie sich nicht auf der Höhe halten.

Länder mit fester gesellschaftlicher Kultur sind in diesem Punkte glücklicher daran als das im 19. Jahrhundert kulturell so zerrissene



Abb. 111. Reinhold Lepsius, Prof. E. Curtius

Deutschland. Ein Niveau der salonfähigen Porträtplastik beispielsweise, wie es in Frankreich *Carpeaux* vertritt (vgl. Tafel XXIII), fehlt bei uns, man darf das nicht von weitem mit Reinhold Begas vergleichen wollen. Ein Mann vollends wie der halb zum Franzosen gewordene Amerikaner *Whistler*, für lateinische und angelsächsische Länder ein unerhörter Höhepunkt des Standesporträts, konnte zu solchem Weltruhm nur aufsteigen, weil er mit unfehlbarem Instinkt wußte, wieviel er aus der großen Epoche französischer Malerei, die er miterlebte, den Bedürfnissen einer höchst zivilisierten modernen Gesellschaft an Modernität zumuten durfte. Aus der Kunst des französischen Impressionismus, aus Courbet, Manet und Degas, aus der eben entdeckten kunstgewerblichen Kultur des alten Japan,



Jean Baptiste Carpeaux, Marmorbüste der Frau M.





Abb. 112. J. Mac Neill Whistler, Miß Alexander

aus den kavalierhaftesten Dingen von Velazquez zog er die phänomenalsten Werte und schliff sie um zu der fabelhaftesten Formel, die im Porträtfach je angewendet wurde. Er malte glänzende Bilder ohne eigene Naturanschauung, Wirkungen von durchtriebenstem Effekt, bei dem der Geschmack wie eine Frivolität erscheint. Er war sehr stolz darauf, daß er seine Bilder „Harmonien“ und „Arrangements“ nannte. Aber das berühmte Bildnis seiner Mutter (Abb. 113) ist eben doch nur ein Arrangement in „Schwarz, Weiß und Rosa“. Wenn der Effekt nicht mehr spricht, enthüllt es plötzlich ein Dutzend leerer Stellen, die weder menschlich noch malerisch gefühlt sind. Er hat einmal Théodore Duret gemalt, den tapferen alten Duret, der sein Leben lang ein Frondeur war.



Abb. 113. J. Mac Neill Whistler, Die Mutter des Kunstlers



Abb. 114. Fantin-Latour, Atelier in Batignolles
Aufnahme Franz Hanfstaengl, München

Er zeigt ihn im Gesellschaftsanzug, mit einem rosaseidenen Damenmantel über dem Arm, als warte Duret auf eine Dame, um mit ihr ins Theater zu gehen. Théodore Duret hat nie auf eine Dame gewartet, um mit ihr ins Theater zu gehen. Er dachte gar nicht daran. Aber Whistler brauchte für sein Arrangement dies Rosa als Gegengewicht gegen den blühenden Fleischton und empfand diese Farbenkomposition, die doch einen barbarischen Kniff bedeutet, als künstlerisch. Das ist kein Porträt, sondern Dekoration. Hier ist das Gesellschaftliche, das Glanz und Eleganz auf alle Fälle will, flagrant geworden.

Abgesehen davon sind Whistlers Bildnisse höchst geschmackvoll, und wahrscheinlich entsprechen sie dem Bildungsniveau der Leute, die er darstellte, im allgemeinen so ziemlich. Daß Carlyle sich von ihm porträtieren ließ, in dem gleichen Arrangement, das er auf dem Bildnis seiner Mutter in Effekt setzte, begreift man nur,

wenn man bedenkt, daß die Engländer gegenüber moderner Malerei immer etwas unsicher sind. Daß er Théodore Duret malen durfte, versteht man entweder gar nicht oder nur, wenn man in Anschlag bringt, daß Duret der begeistertste Verehrer japanischer Holzschnitte war. Manet und Degas, mit denen Whistler befreundet war, haben sich wohl gehütet, sich von ihm malen zu lassen.



Abb. 115. Dante Gabriel Rossetti, Mrs. William Morris

Sie wußten genau, daß auch innerhalb des Gesellschaftlichen immerhin eine gewisse Unverdorbenheit zum Porträtmalen gehört, wenn das Innerliche nicht zu kurz kommen soll. *Fantin-Latour*, dem man einige auch kulturhistorisch bemerkenswerten Gruppenbildnisse verdankt, besaß diese Unverdorbenheit und ging immer vornehmlich auf das Porträthafte aus. Die Einzelphysiognomien seines berühmten „Atelier aux Batignolles", wo Manet im Beisein seiner Freunde den Dichter und Musiker Zacharie Actruc malt (Abb. 114), oder seines „Hommage à Delacroix", wo er eine Anzahl von Künstlern vor einem an der Wand hängenden Delacroix-Porträt vereinigt, haben alle vollen Bildnischarakter und eindeutige Individualität. Mit dem Problem der harmonischen Gruppen allerdings ward Fantin nicht fertig, das einheitliche Zusammen-

fassen der Komposition gelang ihm nicht überzeugend. Trotzdem die Motive verhältnismäßig neu und modern sein mögen, wirken die Einzelgestalten doch wie Statisten. Kein lebendiges, sichtbares, gemeinschaftliches Interesse verbindet sie. Sie stehen da, um gemalt zu werden, so wie die Leute auf holländischen Doelenstücken vor Rembrandt und Frans Hals standen, aber auch vor Bartholomäus van der Helst. Solche Bilder bedeuten nur ein neues, befangenes Wiederbeginnen einer verschollenen Tradition. Die große Gruppenbildung Courbetscher Komposition fehlt Fantin durchaus, und auch Liebermanns intensives Zusammenreißen der Elemente erreicht er noch nicht. —



Abb. 116. John Everett Millais, Kinderbild

Daß für die allgemeine Vorstellung von Art und Wesen des Gesellschaftsporträts das Aussehen angelsächsischer Bildnismalerei heute fast allgemein bestimmend werden konnte, hat seinen Grund in der schon erwähnten Sicherheit der englischen und englisch-amerikanischen gesellschaftlichen Kultur. Die festen Formen des englischen sozialen Lebens, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer



Abb. 117. Anders Zorn, Dame im Pelz (Maja

mehr auch auf Frankreich übergegriffen hat und in französisch-englischer Mischung in Amerika seine größten Triumphe feiert, trugen viel zur Schaffung eines Typus bei. Man wünscht in den sozial hochstehenden Schichten vor allen Dingen die Repräsentation des Äußerlichen und empfindet dabei wohl kaum, daß der Typus sehr bald zu einer Gefahr wird. Das kunsthistorische Vorbild, das in dem vergleichsweise wenig schöpferischen und wenig revolutionär gesinnten angelsächsischen Kunstleben eine viel größere Rolle spielt als in Deutschland und Frankreich, nämlich die englische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, krankt an den gleichen Übeln: alle Menschen, vor allen Dingen alle Damen sehen einander unter der Herrschaft des Typischen sehr, sehr ähnlich. Der körperliche Typus der Rasse und des sozialen Standes erscheint wichtiger als das Individuum. Wir kennen die englische Dame aus Dutzenden von Bildnissen. Aber die Persönlichkeit dieser Dame bleibt in den seltensten Fällen im Gedächtnis haften. Die äußere Haltung, das Sich-in-Szene-Setzen, das Beiwerk der eleganten Tracht, alle diese nicht zu unterschätzenden Eigenschaften, bei Reynolds und Gainsborough, ja noch bei Romney, Lawrence

und besonders bei Raeburn mit ungeheurem koloristischen Geschmack und solidem Malenkönnen vorgetragen, blieben die idealen Elemente der Aufgabe auch im 19. Jahrhundert. Und selbst als in diesem Jahrhundert die Präraffaeliten eine Bewegung zu starker, gefühlsmäßiger Verinnerlichung durchsetzten, als sie dem Rokoko den Krieg erklärten und auf die Empfindungs- und Formenwelt der italienischen Frührenaissance mit ihren herben und keuschen Gestalten zurückgriffen, ließ sich das Vorherrschen des Typischen nicht durchaus brechen. *Dante Gabriel Rossettis* berühmtes Bildnis der Mrs. Morris (Abb. 115) hält sich trotz mancher fühlbaren Sentimentalität im Grunde doch im Rahmen des stilisierten Rasseideals, und sein noch berühmteres Porträt „Joli Cœur" ist umstilisierter Romney. Die übertriebene Schlankheit der Formen, das Schmachten der zu großen Augen und der Ausdruck des in keuscher Sinnlichkeit geschweiften Mundes sind den angelsächsischen Damenbildnissen auch in ihrer elegantesten Fassung eigentümlich geblieben, ebenso wie in den Kinderbildnissen die betonte komödienhafte Naivität, die auf *John Everett Millais* Kinderbild



Abb. 118. Walter Bondy, Damenbildnis



Abb. 119. Fritz Rhein, Dame mit Schleier

Abb. 116) Form gewonnen hat. „Form“ ist dabei im eigentlichen künstlerischen Wortsinne zu verstehen: die malerische Gestaltung zeigt hohe Kultur.

Was aus solchen innerhalb des Gesellschaftlichen immerhin persönlichen Vorbildern die Sargent und Lavery, die Blanche und Boldini, letztere mit starkem Einschlag der Impressionistenelemente, machten, ist von den Ausstellungen aller internationalen „Salons“ so bekannt und in den Leistungen kleinerer Geister in allen Ländern derart häufig abgewandelt, daß ein weiteres Eingehen auf diese Gattung sich in diesem Zusammenhang erübrigt. Die Bedürfnisse bestimmter Gesellschaftsschichten aller Länder führten zu dem gleichen Typus von äußerer Eleganz, und es macht schließlich keinen allzu großen Unterschied aus, ob innerhalb des Typus der eine Künstler die mehr pariserische Note mit den wahllos zusammengerafften Elementen alter Kunst zu einem groben Effekt zusammenschweißt, wie Zuloaga, der einmal sehr berühmt war, oder ob ein Mensch von ungebrochener Naturkraft, wie der Schwede *Anders Zorn*, mit seiner blendenden Virtuosität sich der Angelegenheit bemächtigt und Dinge hinstellt wie das Bildnis der „Maja“ (Abb. 117). Trotz aller Momentanität des lebendigen Ausdrucks, trotz alles

Wissens um moderne Farben- und Lichtwirkungen und trotz des faszinierendsten Vortrages, der keine Schwierigkeiten kennt, enthüllt auch dieses Bildnis nichts Eigenes und steht selbst an gesellschaftlicher Haltung auf keinem sehr hohen Niveau. Das Damenhafte, das bei den gebildetsten Engländern und Franzosen sich immer wie von selbst versteht, hat dabei gelitten.

Wirklich beachtenswerte Leistungen innerhalb des Gesellschaftlichen, die zugleich ernsthafte künstlerische Geltung beanspruchen, findet man im modernen Deutschland, wenn auch natürlich nur vereinzelt. Die deutsche gesellschaftliche Kultur ist, etwa seit der Jahrhundertwende, ein gutes Stück vorangekommen. Der Sieg der guten Malerei und des künstlerischen Problems erwies sich, besonders durch die Rolle der Sezessionen, vornehmlich der Berliner, als innerlich so begründet, daß am Ende auch die Gesellschaft mit ihm zu rechnen begann. Menschen, die ihrer ganzen sozialen Stellung nach mit dem Revolutionären der Sezessionsbewegung nichts zu tun haben, ließen sich von Mitgliedern der Sezessionen porträtieren. Wenn sie auch das Zwiegespräch der Seelen vermeiden



Abb. 120. Dora Hitz, Frau Prof. von Hofmann

wollten, auf das es beim Schaffen der ganz großen führenden Künstler in der Porträtaufgabe hinauskommt, so wußten sie doch, daß sie, auch wenn sie sich an Maler von nicht entscheidend schöpferischer Kraft wandten, doch innerlich stillehalten und sich ihre Art der Deutung gefallen lassen mußten, daß das Gesellschaftliche nicht Selbstzweck, sondern nur stillschweigende Voraussetzung war und daß das künstlerische und malerische Problem immer im Vordergrunde stand, wenn auch nur als Problem der Zeit, wie etwa bei den Porträts von Walter Bondy (Abb. 118) oder Fritz Rhein (Abb. 119) oder Kardorff. Das Bildnis der Frau Professor von Hofmann von *Dora Hitz* (Abb. 120) gibt bei aller am Impressionismus erzogenen Malkultur durchaus Persönliches und Charakteristisches, es verschweigt nichts von menschlicher Auffassung. Dieser Mensch kann mit keinem andern verwechselt werden, der Stil der äußeren Haltung ist ungesucht und natürlich. Und *Leo von Koenigs* Damenbildnis (Abb. 121) geht noch einen Schritt weiter in der Durcharbeitung des malerischen Problems. Es hat, was bei den Bildnissen junger Mädchen sehr selten vor-



Abb. 121. Leo Frhr. von Koenig, Fräulein Hardy

kommt, Persönlichkeit, eine ruhige, selbstverständliche Eleganz der Auffassung deckt sich mit der edlen Malerei, die von der farbigen Modellierung des Kopfes ausgeht und nach den hier liegenden Werten die ganze Bildfläche gleichmäßig und ohne Zufälligkeiten durcharbeitet, überall denselben Grad von zeichnerischer Formenstärke und malerisch schwebender Atmosphäre beobachtend. Der Geschmack, der noch den Anforderungen des Salons gerecht wird, erscheint hier nicht als erste Forderung, sondern als das Resultat einer menschlich taktvollen und malerisch kultivierten Auffassung. Geschmack von innen heraus.

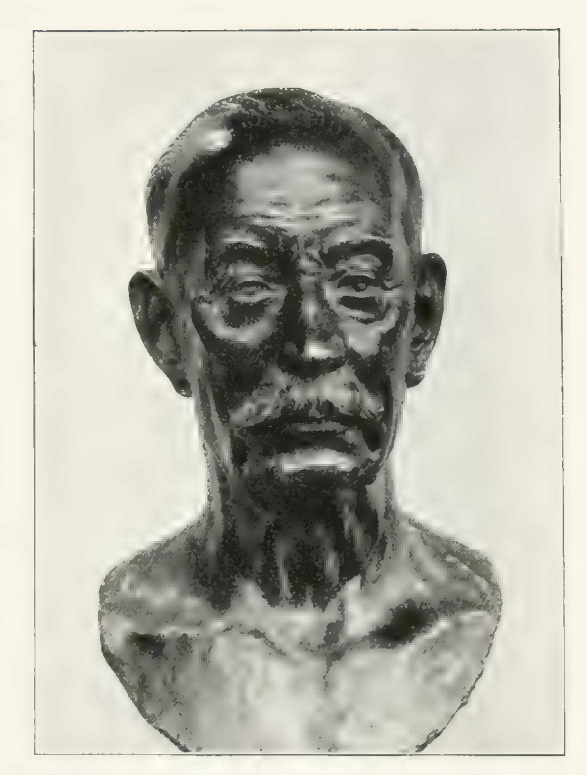


Abb. 122. Fritz Klimsch, General Graf Schlieffen
Bronzebüste

Solche Kunst, die das Können und die Probleme ihrer Zeit beherrscht, ohne mit ihnen zu prunken, ist, als Niveau betrachtet, das glückliche Ergebnis einer künstlerischen Entwicklung in die Breite. Noch ist die Breite nicht da. Aber wenn das Gesellschaftliche hier als Auftraggeber eintritt, kann die Breite gewonnen werden. — In der öffentlichen Geltung scheint die Plastik auf diesem Gebiete einen Schritt voraus zu sein. Bildnisbüsten, wie sie *Fritz Klimsch* macht, etwa wie die des Generals von Schlieffen (Abb. 122), haben sich bereits durchgesetzt, wohl weil Klimsch eine ganz sichere Kraft ist. Ein derart hohes Niveau der Porträtskulptur, mit starker Betonung charakteristischer

Auffassung und vollendeter Reinheit des plastischen Problems, geschaffen von einer Generation, die auf Reinhold Begas folgt und ihn noch ganz erlebte, bedeutet eine ungeahnte Steigerung in dem Zusammenspiel des künstlerischen Stilwillens und der auftraggebenden Zeitkultur.

NEUNTES KAPITEL

DIE GRUNDLAGEN DES 20. JAHRHUNDERTS





an kann *Cézanne* ebensogut zu den Impressionisten rechnen wie zu den Vätern des Expressionismus. Im Grunde gehörte er zu beiden nicht, und der ganze Streit ist ein Streit um Worte. Er ging vom Impressionismus aus und machte etwas ganz anderes daraus; und sein Zusammenhang mit den Expressionisten ist nur sehr lose.

Cézanne hat einmal gesagt, er wolle den Impressionismus zu etwas Museumsmäßigem machen, etwas Solidem und Dauerhaftem. Der Impressionismus gab nach seiner Anschauung etwas Vorübergehendes. Er aber wollte diese Lebendigkeit der bewegten Form zu einer höheren Ordnung zwingen und zu etwas Festem, Baumeisterlichem gestalten. Ihm schien in dieser Kunst etwas zu viel Kunst zu sein und nicht immer genügend „Natur", Natur im tiefen Sinne des Wortes: Ursprüngliches, Primitives. Daß die Erde und die Menschen mit Urelementen verwandt sind, dies sollte man an seinen Bildern sehen, und daß die Natur ein unendlicher Raum ist. Die Schönheit des ganz Einfachen, das sich aus ganz primitiven Grundformen, geometrischen und räumlichen Grundformen aufbaut, wollte er in seinen Bildern aufdecken. Das Wunder der Erscheinung schlechthin ist in ihm wieder lebendig geworden. Wenn er eine Landschaft, einen Menschen, ein paar Äpfel anschaut, alltägliche und banale Dinge, verraten sie ihm das Gefühl von einem Zusammenhang mit dem nicht bloß Sichtbaren. Die Empfindung ihrer Urform, die es nirgend gibt, schwingt in ihm, das Urbild, die Idee des Schöpfers, die hinter jedem Einzelding steht. Mit unendlicher Hingabe und frommer Demut entkleidet er mit seinen Augen die Dinge ihrer Zufälligkeit und ahnt, wie sie geworden, wie sie zu ihrer Form gelangt sind; er macht den inneren Organismus ihrer Erscheinung fühlbar.

Wenn er einen Menschen malt, fängt er an wie Leibl, mit dem Tatsächlichen. Aber dieses Tatsächliche sieht er an als ein

geschlossenes Stück farbigen Tiefenraumes. Und nun durchdringt er dieses feste Stück des Raumes mit allen seinen Beziehungen von Fläche und Raum, von Plastik und malerischer Atmosphäre und farbiger Luft. Er webt das Netz der Töne zusammen, das diesen Raum nach allen Richtungen hin durchzieht, setzt Ton gegen Ton, jeden Einzelton immer auf den Gesamtton beziehend, und kommt dazu, die Luft zu malen, die um die Dinge, um den Kopf, um die Gestalt herum ist. Und weil dieses Unfaßbare so vollkommen gleichmäßig empfunden ist, dieser Raum und diese Luft, haben seine Menschen eine so erschreckende Wahrheit, eine Wahrheit von einer Gewalt, die es sonst in der Welt nicht gibt, weil keiner so wie er die Erscheinung aus allen zufälligen Bedingtheiten erlöst, weil keiner so wie er die Stärke der Erscheinung selbständig gemacht, sie so ganz vom Gegenständlichen abstrahiert hat.

Porträtmalen heißt bei ihm etwas anderes als bei anderen. Mimisches interessiert ihn wenig, nur das einfache Dasein. Das Einzige, an was man sich vor seinen Bildnissen erinnert fühlen könnte, ist die Art, wie auf Marées' Doppelbildnis von Hildebrand und Grant die Figur Hildebrands plötzlich dasteht, geheimnisvoll und ganz wie ein Traum. Nur daß Cézannes Bilder nicht nur aus Licht und Schatten, sondern auch noch aus Farbe gewoben sind. Man kann den Ausdruck auf dem Knabenbildnis (Abb. 123) stumpf und uninteressant finden, und das Gesicht sagt auf den ersten Blick nicht viel. Aber wenn man sich in diese verbogenen Formen hineingelebt hat, in diesen ganz einfach und scheinbar unbeholfen umrissenen Körper, in diesen primitiven Schädel, an dem man zuerst nur die glatte Rundheit wahrnimmt, wenn man die farbige Luft empfunden hat, die ihn umgibt, dann beginnen diese Augen und dieser Mund und dieser ganze Kopf zu leben, und man spürt einen inneren Ausdruck des Seelischen, die Atmosphäre, die bewegte Atmosphäre der Seele, die mit nichts zu vergleichen ist als mit jener Stimmung,



Abb. 123. Paul Cézanne, Bildnis Mr. G.

die Rembrandts Bürgermeister Six hat. Unbestimmtes, ganz leicht Schwebendes geht in der Seele dieses Knaben vor. Weil die Erscheinung als solche, weil das Erscheinungsmäßige infolge seiner letzten Wahrheiten in Licht und Plastik, Luft und Raum und Farbe so stark wirkt, daß man meint, dergleichen noch nie gesehen zu haben, so neu, so überraschend, so zum ersten Male, deshalb hat man den unabweislichen Eindruck von einem Geheimnis. Und den überträgt das Gefühl des Betrachters auf

das Innere des dargestellten Menschenkindes wie in einer Zwangsvorstellung.

Solche Kunst der Menschendarstellung, von einer so genialen Objektivität, die zu dem Gegenstande nichts Eigenmächtiges und Willkürliches hinzufügt, sondern vor der Stärke der reinen Erscheinung zurücktritt fast bis in eine Sphäre von Anonymität und die dabei doch zu derart erschütternden seelischen Wirkungen gelangt, geht weit über alles Impressionistische hinaus. Im Impressionismus blieb manchmal ein ungelöster Rest in der Gleichung zwischen „Bild" und „Porträt". In der Strenge und der Weite der Cézanneschen Naturanschauung ist die Gleichung vollkommen gelöst. Das malerische Problem, zu einer ungeahnten schöpferischen Höhe emporgehoben, geht in jedem Punkte in den Aufgaben der Menschendarstellung auf, weil das Gefühlserlebnis einheitlich und durchaus menschlich, das heißt: auch künstlerisch, auch für die Frage der künstlerischen Mittel unkonventionell, ja antikonventionell war. Dieses Erbe hat Cézanne dem 20. Jahrhundert hinterlassen, und wenn die Wirkung Cézannes erst einmal das Stadium der bloßen Nachahmung durchlaufen und überwunden haben wird, muß dieses Erbe wieder fruchtbar werden. Schöpferische Anschauung geht in der Ökonomie der Kräfte nie verloren. — —

Vincent van Gogh schreibt einmal an seinen Bruder Theo, den Kunsthändler, einen Brief, um sich über seinen Gegensatz zu den Impressionisten zu erklären. Er sagt da: „Statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir lieber die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klarmachen, was ich meine. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst



Abb. 124. Paul Cezanne, Die Frau des Kunstlers

male ich ihn also so, wie er ist. So getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem

reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem reichen blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im blauen Äther. Ähnlich bin ich auch mit einem Bauernporträt vorgegangen. Nun muß man sich aber so einen Kerl vorstellen in der glühenden Mittagssonne, mitten in der Ernte. Daher dieses flammende Orange wie rotglühendes Eisen, daher die leuchtenden Schatten wie altes Gold. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was machen wir uns daraus?"

Das ist Expressionismus. Cézanne, der „Poussin des Impressionismus", hätte das barbarisch und anarchistisch gefunden. Diese Willkür, die nur starken Ausdruck will, mußte dem Franzosen, der in die französische Kunst wieder Ordnung und „raison" hineingetragen hatte, der in sich die malerischen Kräfte einer jahrhundertalten Vergangenheit so sublimierte, daß er vor dem Objekt wieder anonym wurde, vollkommen unverständlich bleiben. Diese Art der Empfindung und des Wollens war der strikteste, ungeheuerste Gegensatz zu seiner Empfindung; in van Gogh sollte der schrankenloseste Individualismus, ja Subjektivismus recht behalten. Das Erlebnis der Einzelseele sollte der Maßstab werden, das Verlangen nach Ausdruck um jeden Preis sollte als das Leitmotiv des Schaffens gelten.

Van Goghs Demut vor der Natur, sein Verpflichtungsgefühl vor dem Allgemeinen war nicht geringer als bei Cézanne. Mochte Cézanne den, der ihm gesagt hätte, er stilisiere die Natur, fassungslos oder empört anstarren und schwören, daß er nur die Natur male, daß die Dinge, die er darstelle, in Wirklichkeit genau so aussähen wie auf seinen Bildern —, mochte van Gogh wissen, daß er Willkür trieb, mochte er absichtlich und bewußt die Dinge eigenmächtig verstärken: im Grunde taten beide das gleiche. Sie ordneten die Elemente der Natur, auf denen die Wirkung ihres Erlebnisses beruhte, nach heimlichen Gesetzen um und fanden

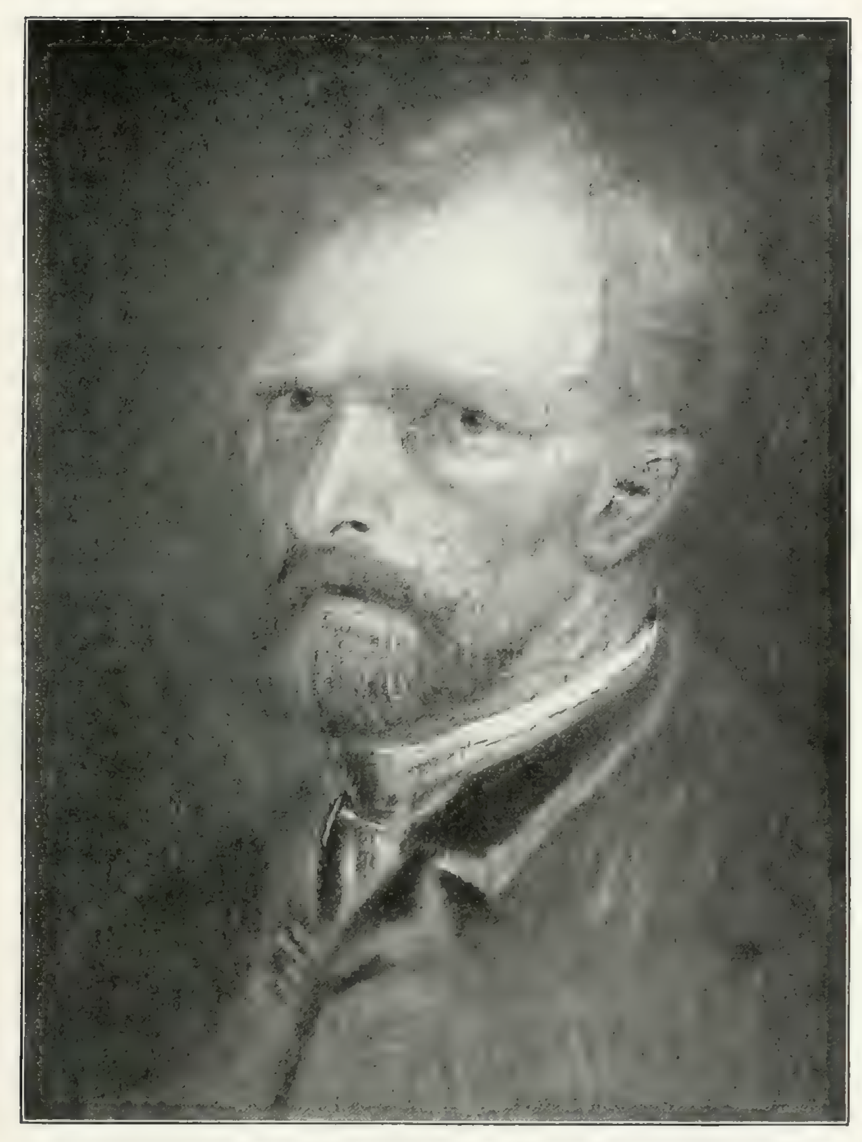


Abb. 125. Vincent van Gogh, Selbstbildnis

mit diesen neuen, ausschließlichen Elementen die Formel für die Wirkung des Geheimnisvollen, das alle schöpferische Anschauung zu etwas Seelischem macht. Van Gogh, als Germane, ist grüblerischer und programmatischer als der Mensch der Augensinnlichkeit. Er geht unmittelbarer und von Tradition, einer Tradition, die

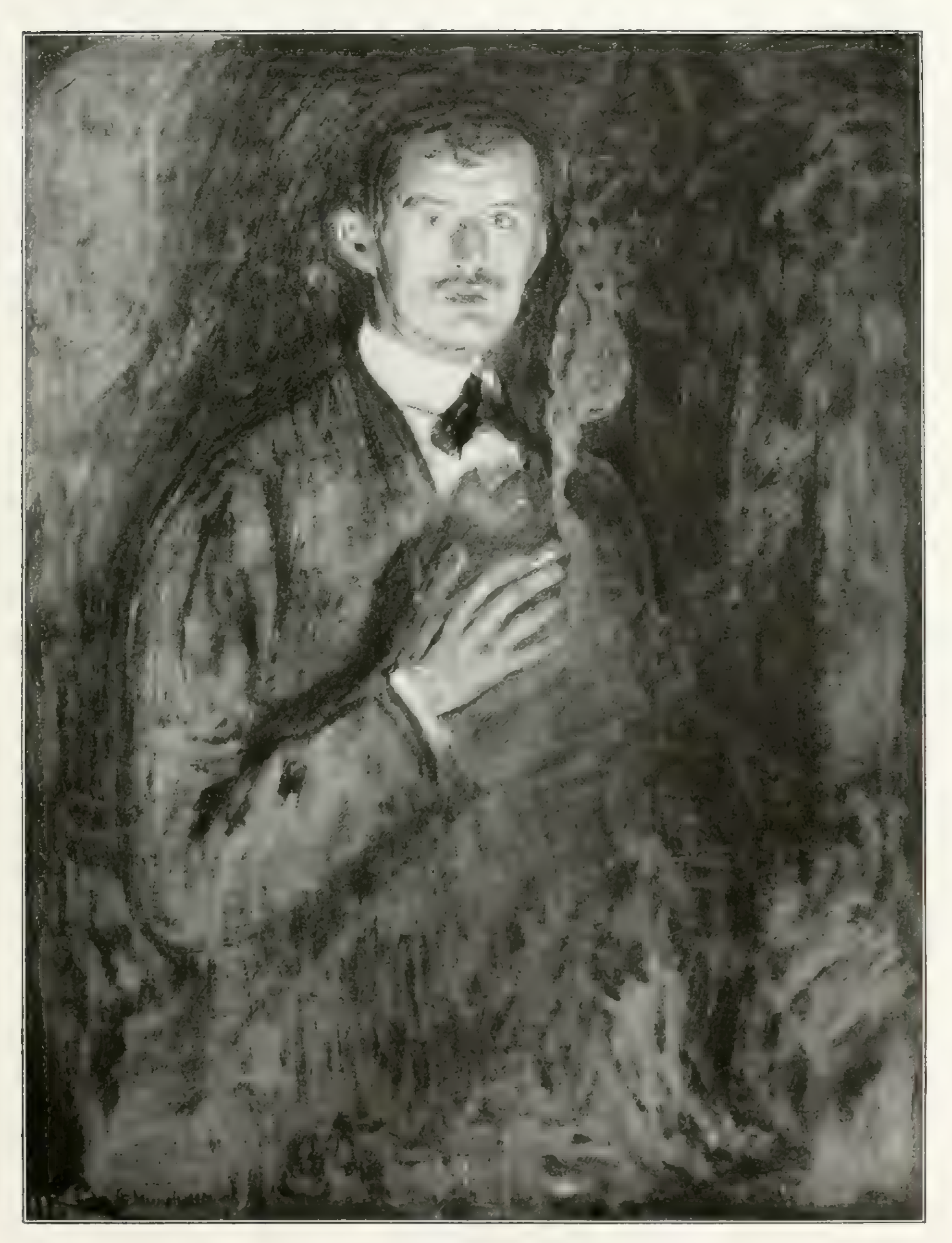
er allerdings kennt, unbeschwerter auf sein Ziel los, und seine Wirkung auf die Jugend ist daher auch noch unmittelbarer als die Wirkung Cézannes, der einstweilen noch wie ein erratischer Block im Wege liegt. Van Gogh konnte einer der direkten Väter des Expressionismus werden, weil die spezifische Art seines Schöpferischen offen durchschaubar zutage liegt. Cézanne ist ein heimlicher Ahne der neuen Bewegung. —

Daß es sich in van Goghs Brief um einen Künstler handelt, den er malen will, überrascht uns nicht. Nur Freunde und Künstler, von Modellen abgesehen, lassen sich so malen wie ein Stern im Äther. Andere hätten nur die Karikatur gesehen und die fast gotische Hingabe des Gefühls nicht empfunden, die mit dem Engel ringt. In seinen Selbstbildnissen (vgl. Abb. 125) konnte van Gogh am reinsten ausdrücken, was er empfand vom Menschen und seiner Seele, und vor den Zufallsmodellen, denen er begegnete, war nur selten das Abenteuer der Seele so stark, daß es die höchste Form ermöglichte. Albrecht Dürer hat einmal gesagt: „Ein Jeglicher macht gern, was ihm selber gleicht", und so werden die Bildnisse, die solche Naturen schaffen, immer zu einem Stück Selbstbiographie. Und als van Gogh seine „Arlésienne" (Abb. 126) malte, schuf er das weibliche Gegenbild zu seiner eigenen Natur und zu seinem eigenen Schicksal. Er muß sie geliebt haben auf dem Grunde eines tief innerlichen Verstehens, dieser Mensch mit seinem Kummer und seinem Dulden war seinesgleichen, vor ihm empfand er wie in einem hellen Blitz das ganze Rätsel des Daseins. Wie Cézanne vermeidet er alles Mimische und greifbar Psychologische. Diese Frau sitzt nachdenklich da, in einer entspannten Nachdenklichkeit, und ganz mit sich allein. Aber die Welt von Geheimnissen, die in ihrer Seele aufgehäuft ist, wird dennoch fühlbar in dem Visionären des Antlitzes, das aussieht wie die Ekstasen gotischer Heiligengesichter, und in dem absolut Unwirklichen der vereinfachten Form. Der Charakter des Harten und Schmerzlichen, den das Schicksal in diese Züge gegraben hat,



Abb. 126. Vincent van Gogh, L'Arlésienne

dieses Schmerzlichen, das nicht ganz gütig und nicht ganz grausam wirkt, spricht sich im Rhythmus der Flächen und der Umrisse suggestiv aus, mit erschütternder Gewalt. Die Farbe, in ihren bis zum Zerspringen gespannten Kontrasten, diesem harten Gelbgrün und Blauschwarz und Rot, rein und unvermischt auf die Leinwand gesetzt, gewinnt symbolischen Ausdruckswert und gibt den Dingen in ihrer aller Wirklichkeit fernen Einfachheit einen ganz großen Stil. Und die Wirklichkeitsferne erhebt die Gestaltung dieses Erlebnisses in die Sphäre seelischen Rätsels und schicksalsvollen Geheimnisses. Weil van Goghs Erlebnis, das allgemeine sowohl wie das einmalige, vor dem Anblick dieses Menschen in den Bahnen so heftiger Kontraste ging, weil das Innere dieser Frau so von Leid und Dulden durchwühlt war, mußte der ganze Umfang des Formenlebens in so harten Kontrasten sich aufbauen und in so dramatisch erregtem Stil sich vortragen. Das ist Expressionismus, wenn das Wort Expressionismus überhaupt ein Daseinsrecht hat: Ausdruck des seelischen Erlebnisses, dargestellt durch bewußte und willkürliche Übertreibung der einfachen Wirklichkeitsform. Wenn man den Menschen so gemalt hat, wie er ist, möglichst getreu, dann beginnt das eigentlich Künstlerische erst. Ob das Wirkliche auf der Leinwand noch zu sehen ist oder aufgeschluckt wird vom großen Stil, bleibt gleichgültig, da ja niemand in der Kunst weiß, auch van Gogh nicht, wie das eigentlich Wirkliche aussieht. In dem Augenblick, wo man das Schöpferische empfunden, wo man erfahren hat, daß diese Formen zum Ausdruck des Schöpferischen notwendig waren, empfindet man auch die Formen als schön. Menschen, die anfangs van Goghs Bilder in ihrer Formensprache roh nannten, sind heute dahin gelangt, sie auch in ihrer Farbensprache harmonisch zu nennen. Das heißt nichts anderes, als daß im 20. Jahrhundert das Schöpferische in van Goghs Vision sich aufgezwungen hat. Die Kunst der Menschendarstellung, wenigstens soweit sie nach den höchsten Zielen greift, nach dem Ausdruck des Seelischen, besitzt hier einen ihrer



Edvard Munch, Selbstbildnis



größten Maßstäbe. Wohl kann man fragen, ob das Programm, das sich aus van Goghs Malerei ableiten läßt, nicht gefährlich werden kann, indem es einem schrankenlosen Individualismus eine scheinbare Rechtfertigung gibt und auch von Persönlichkeiten für sich ausgelegt werden kann, die keine Persönlichkeiten sind, das heißt keine Menschen mit Verantwortungsgefühl und mit einer so starken sozialen Gesinnung, wie sie van Gogh bei allem Individualismus besaß. Jedoch gefährlich werden kann jedes Programm, und die einzelne Leistung ist mehr wert als jedes Programm.

Van Gogh hat mit seinem ungeheuren Temperament und seiner unerhört gespannten inneren Erregung den dramatischen Stil der Menschen- und Seelendarstellung geschaffen. Die Zeitgenossen konnten diese Schöpfung als einen Einzelfall von höchst persönlicher Bedeutung hinnehmen, vielleicht auch als ein Wiedererwachen des Gotischen ansehen, das in der germanischen Rasse nie ausstirbt und hin und wieder einmal durchbricht. Wir heute wissen, daß hierbei überpersönliche Kräfte geheimnisvoll am Walten waren, daß sich in dieser Persönlichkeit ein neuer Zeitwille geltend machte und gebieterisch nach Ausdruck verlangte. Es herrscht kein Zufall im Geschehen und in der Geschichte der Kunst, die Natur geht mit ihren Kräften ökonomisch um. Und als wir die fast gleichzeitig entstandene Kunst des Norwegers Edvard Munch erlebten, die Kunst dieses anderen Germanen, die fast ohne Einwirkung van Goghs entstand und doch nach ganz ähnlichen Zielen orientiert war, ahnten wir, daß der neue Zeitwille einer großen inneren, neuen Gesetzmäßigkeit gehorchte. Denn Munch ist der lyrisch gestimmte Bruder des großen Dramatikers auf dem Gebiete der neuen Menschendarstellung.

Auch *Edvard Munch* war, wie van Gogh, ursprünglich vom Impressionismus, dem herrschenden Zeitstil, ausgegangen, um ihn bei klarerer Erkenntnis seiner wahren Aufgabe zu überwinden und als untaugliches Mittel seiner Anschauung und seiner Empfindung

zu vernichten. Das Sichtbare allein genügt ihm nicht. Er braucht es nur als einfachen Tatbestand, um daraus das Bild zu formen, das er in sich trägt, und behält von ihm nur das wenige, das als wesenhafter Charakter der Erscheinung den inneren Ausdruck seiner Empfindung trägt, das, woran sein Erleben sich ankristallisiert. Dieser Norweger, einer frischen, aber seelisch überaus differenzierten Kultur entstammend, geistig durchaus auf psychologische Beziehungen gestimmt, wie auf dem Gebiete der Literatur Ibsen und besonders Strindberg, interessiert sich fast ausschließlich für das Innere der Menschen. Er enthüllt mit seiner Kunst die seelische Atmosphäre, die seine Menschen umgibt, indem er die Dinge der sichtbaren Welt zum Symbol nimmt. Als er sich selber darstellt, sieht er sich als Erscheinung (Tafel XXIV). Die Gestalt läßt er aus einem von unbestimmt wogenden Licht- und Schattenwellen schwingenden Luftraum auftauchen. Irgendwoher, vielleicht aus einer künstlichen Lichtquelle, brechen scharfe Reflexe und gespenstische Schatten in den Raum herein, heben den Kopf und die Hand flackernd heraus; sie zerstören die Gestalt und alles, was an ihr unwesentlich für die geistige Gesamtstimmung scheint, und lassen nur gerade noch die Körperhaltung fühlen. Der linke Arm ist überhaupt nicht vorhanden. Mit hellseherischer Klarheit steht die Erscheinung da, helldunkelhaft sich aufzwingend. Das Antlitz, mit visionär gespannter Lebendigkeit wirksam, verrät unsagbares Schauen, mit Worten unaussprechbare seelische Erlebnisse und Erfahrungen. Was dem Dramatiker die Farbe bedeutet, ward ihm, dem Lyriker, der eine allgemeinschwebende musikalische Empfindung ausdrückt, das Licht. Indem er es vergeistigt, macht er es zum Hauptträger der Bildwirkung, die Farbe tritt in solchen persönlichsten Dokumenten zurück und wird dienendes Lichtelement. Nicht als ob Munch die anderen Ausdrucksmittel, Farbe und Form, nicht ebenso vollkommen beherrschte; sondern, da er die Natur ganz konsequent auf Grund seiner Empfindung umformt und im Instinkt hat, welche Elemente für die

Gesamtwirkung dieser Empfindung jedesmal die führenden sind, sieht er mit unfehlbarer Sicherheit die Beziehungen von Überordnung und Unterordnung der Elemente und schafft so jedes Bild zu einem neuen höheren Organismus. Er hat einmal einen Franzosen porträtiert (Abb. 127). Hier sucht er die deutliche, auch äußerlich gültige Charakteristik des ganzen Menschen, und hier nun, bei dieser Deutlichkeit, führen Form und Farbe, hier wird das Licht dienendes Element. Der Mann steht in ganzer Figur da, den Kopf leicht gesenkt, den Blick geradeaus. Was Munch frappierte, war der Eindruck von Lässigkeit und Eleganz, angeborener, nicht äußerlich betonter und gepflegter modischer Eleganz. Linie und Farbe heben diesen Eindruck heraus. Die Haltung, anscheinend ganz zufällig und gewiß alltäglich, bestimmt die Führung des Umrisses mit seinem im ganzen fest geschlossenen, im einzelnen scharf absetzenden Charakter. Keine zufälligen Ausladungen, überall das formal eindeutig



Abb. 127. Edvard Munch, Der Franzose

motivierte Herausspringen der Silhouette. Das Scharfe, Zusammengenommene, die Artikulation Ausdrückende der Liniensprache ist Ausdruck des Charakters. In diesem schmalen Kopf mit seinen klaren, eckigen Gliederungen lebt auch innerlich dieses Scharfe und Spitze, wie es sein Bau und sein Umriß zeigen, die intensive, nachdenkliche Spannung des Mimischen war der Grundtenor, sozusagen das musikalische Vorzeichen dieses hellen Galliers. Da er blond, fast rotblond ist, muß der Anzug scharf blau vor hellem Hintergrund sein, aus derselben Notwendigkeit heraus, aus der van Gogh in jenem Briefe von „willkürlichem Kolorieren" spricht. Diese Charakteristik, durchempfunden bis in die letzten Äußerlichkeiten, die aus der herrschenden Grundempfindung heraus alles nach dem gleichen Gefühl umformt und jedes Detail, das solche Grundempfindung nicht verstärkt, unbekümmert fortläßt, steht auf der höchsten Stufe von innerer Charakteristik, die sich überhaupt denken läßt. Wohl mag einstweilen diese Art von Charakterisieren noch gebunden sein an Persönliches, so, daß sie nur anwendbar ist auf Menschen, die der Künstler aus vertrautem Umgang genau kennt — der Typus des Freundesporträts, der ja bei allem Neuen der Menschendarstellung im ganzen 19. Jahrhundert immer zuerst gefunden wurde. Aber die Menschendarstellung des neuen Jahrhunderts kann auch an diesem Typus nicht vorübergehen. Irgendwann wird sie sich mit ihm auseinanderzusetzen haben, als mit einer neuen Grundlage der Anschauung. —

Ganz auf dem Boden dieses neuen Jahrhunderts steht die Kunst *Oskar Kokoschkas.* Er ist wohl der größte Menschenschilderer der heutigen Generation, wie er unbedingt einer ihrer ernstesten Künstler ist. Sein Tiefblick und sein soziales Verpflichtungsgefühl decken Zusammenhänge des Menschlichen auf, die nur von schöpferischen Künstlern geahnt werden und die zu ganz neuer Formensprache führen. Er geht viel weiter ein auf Körperliches als etwa Munch, viel tiefer. Aus seinen Bildnissen, wie immer aus großen



Abb. 128. Oskar Kokoschka, Prof. August Forel
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Bildnissen, kann man die ganze Geschichte des Menschen, den er malt, ablesen, nicht stückweise, hintereinander, sondern in ihrer Ganzheit: plötzlich steht sie vor dem Betrachter. Man muß einen Augenblick an frühere Gelehrtenbildnisse denken, um zu ermessen, was in diesem „Bildnis Forel“ an Menschendeutung steckt (Abb. 128). Dieser halb hinfällige Greis mit dem Fanatismus der Jugend in den glühenden Augen, mit der dämonischen Spannung des inneren Blicks und dem Krampf der leidenschaftlichen Hände, erzählt mit einer Eindringlichkeit von dem Kampf um das Seelische, das erschauern macht. Kopf und Hände allein sind Träger des Ausdrucks. Unter der Haut des Gesichtes spürt man das pulsende Blut und in der Haltung der Finger die tobenden Nerven. Die plastischen Akzente sind in Bewegung geraten, die Formen sind grausam übertrieben in ihrem Funktionsausdruck. Aber die Funktion spricht, und wer dieses Bild einmal gesehen hat, wird die Vorstellung davon nicht wieder los, weil sie, als das formgewordene Symbol eines Menschenschicksals, unverlöschlich im Gedächtnis haust. — Das 20. Jahrhundert hat in der Kunst Kokoschkas die bisher höchste Stufe von Innerlichkeit in der Menschendarstellung erreicht, die heutiger Generation, nach

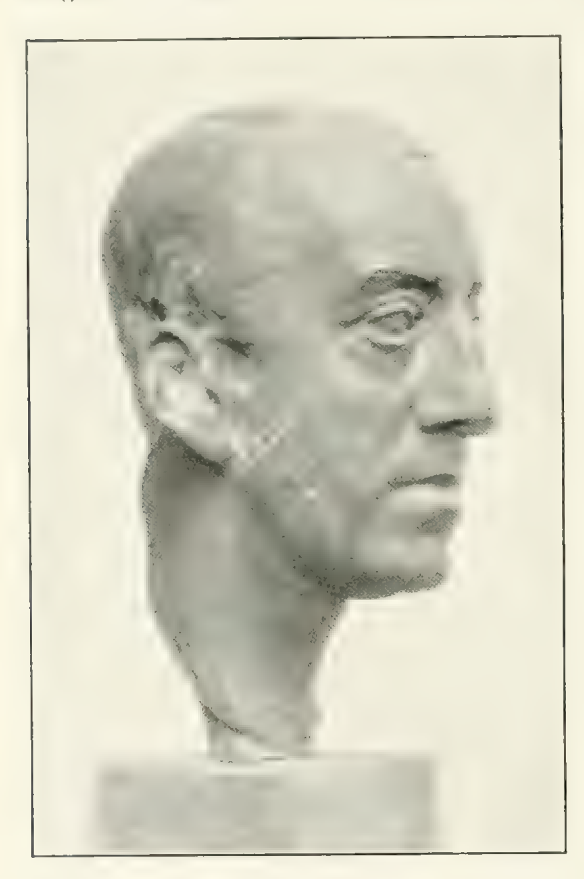


Abb. 129. Georg Kolbe, Henry van de Velde

van Gogh und Munch, möglich scheint. Uns wenigstens will es so vorkommen, als müßte ein weiterer Schritt auf diesem Wege zur Zersetzung führen, zur Zersetzung der zeichnerischen Form, die bei Kokoschka noch sehr groß ist, oder zur Veräußerlichung ins Geometrische oder zu Lenbach. Ein so starker Gehalt an Innerlichkeit verlangt den Bau fester Struktur, weil sonst, bei dieser inneren Spannung, die organische Form in Trümmer geht.

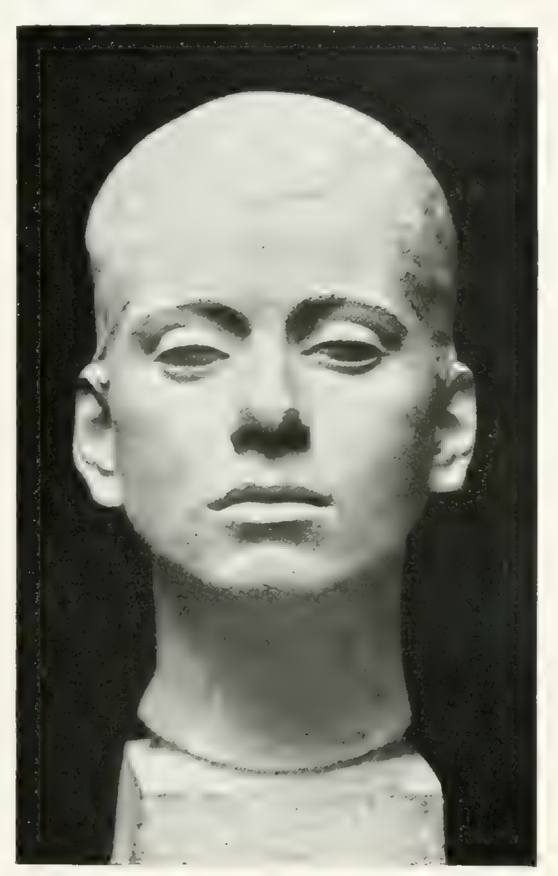


Abb. 130. Kurt Edzard, Frau Edzard

Auf dem Gebiete der Plastik besteht diese Gefahr, wenigstens der Formzersetzung, nicht so sehr, wie die Gefahr der Veräußerlichung. Wie Bildnisse expressionistischer Plastiker aussehen würden, kann man sich einstweilen nicht vorstellen. Die Skulptur, an die Form des Dreidimensionalen gebunden, muß in ihrem Prozeß des Umformens einer gegebenen Wirklichkeit immer mit begrenzter Masse und bestimmten Maßen rechnen. Bildnisbüsten von Edwin Scharff beispielsweise oder Fritz Huf geben in ihrer weitgehenden Abstraktion nicht jenen letzten Grad von seelischem Ausdruck, wie ihn der fester auf dem Boden des Naturalistischen stehende *Georg Kolbe* in seinem „van de Velde" (Abb. 129) erreicht hat. Auch dieser Kopf ist nur in seinen ganz großen Massen- und Flächenzusammenhängen gesehen und aufgebaut,

architektonisch und bis zu gewissem Grade abstrakt. Aber die Modellierung der Oberfläche, die Bewegung der Masse nach Licht und Schatten, bleibt, als das Lebendige, das führende Element, und nur durch dieses Leben kommt das Innere, Geist und Seele, zum Sprechen. Dieser Schritt, über Hildebrand und Rodin hinaus, bezeichnet für das Gebiet der Plastik die Grundlage des neuen Jahrhunderts. In welchen Bahnen die weitere Entwicklung der Porträtskulptur gehen wird, steht noch dahin. Daß ein Kopf, wie der Frauenkopf *Kurt Edzards* (Abb. 130), bei allem ungesuchten Stil so viel Lebendigkeit besitzt, ist ein gutes Zeichen für die Gesundheit des noch vorhandenen Niveaus. Eine Richtung, die dem Expressionismus in der Malerei entsprechen würde, ist in der Plastik einstweilen noch nicht erkennbar.

Überschaut man mit einem schnellen Blick noch einmal den Verlauf der Bildniskunst im 19. Jahrhundert; denkt man an das Niveau und an die genialen Leistungen; sieht man, wie sich auf jeder Stufe der Entwicklung das allgemeine Niveau hebt, weil die Leistung der schöpferischen Künstler immer größer, daß heißt in ihren Zielen immer reiner und in ihrem Wollen immer einfacher, immer menschlicher, immer innerlicher wird; und vergleicht man dann den Anfang unseres Jahrhunderts mit dem Anfang des vorigen: dann kommt man zu der Feststellung, daß in manchen Punkten große Ähnlichkeiten bestehen, in entscheidenden Dingen aber glücklicherweise prinzipielle Verschiedenheiten der Situation. Ähnlich, über das Jahrhundert hinweg, ist dies, daß eine große Repräsentation da ist. Das 19. Jahrhundert hat die Repräsentation des Bürgerlichen geschaffen, wie das 18. Jahrhundert die des fürstlichen in die Welt gebracht hatte. Ein fast romantisch anmutendes Streben nach Verinnerlichung der Menschendarstellung beherrscht auch unsere Zeit. Aber da einerseits für die gesamte Bildniskunst das malerische Problem kein allgemein kunstgeschichtliches Problem mehr ist, sondern sich von selbst versteht und

sich aus der Überlieferung ernähren kann und da anderseits der Drang nach Vergeistigung und Verinnerlichung der Menschendarstellung nicht nur als romantische Sehnsucht lebt, sondern in der Kunst jener Großen schon vor der Jahrhundertwende erfüllt wurde, auf deren Schultern die Grundlagen des 20. Jahrhunderts ruhen, da also im tieferen Sinne hiermit auch die Gefahr beschworen wurde, die in der Überspannung des malerischen Problems besteht und zeitweise bestand: — aus allen diesen Gründen liegen heute die Verhältnisse in entscheidenden Punkten glücklicher als im Beginn des vorigen Jahrhunderts. Die schöpferischen Künstler haben es leichter, das letzte Menschliche, das die letzte Aufgabe aller Bildniskunst bedeutet, zu gültiger Darstellung zu bringen. Es liegt kein Anlaß vor, zu bezweifeln, daß die heimlichen Kräfte schon am Werke sind.



REGISTER



VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN KÜNSTLER

VERZEICHNIS DER DARGESTELLTEN PERSÖNLICHKEITEN

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 47 Wilhelm Leibl 1844—1900 Der alte Pallenberg — Köln, Wallraff-Richartz-Museum. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

„ 48 Ds. — Selbstbildnis, 1896 — Köln, Wallraff-Richartz-Museum. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

„ 49 Hans Thoma geb. 1839 Schwester Agathe — Karlsruhe, Hans Thoma

„ 50 Ds. — Frau Elise Küchler — Berlin, Nationalgalerie

„ 51 Wilhelm Steinhausen geb. 1846 Der Künstler und seine Frau — Frankfurt a. M., W. Steinhausen

„ 52 Karl Haider geb. 1846 Monika — Zürich, Sammlung W. Boveri

„ 53 Gabriel Schachinger 1850—1912 Der Vater des Künstlers — Hamburg, Kunsthalle

„ 54 Philipp Wirth 1808—1858 Selbstbildnis — Hamburg, Kunsthalle

„ 55 Wilhelm Trübner 1851—1917 Bürgermeister Hoffmeister — Berlin, Nationalgalerie

„ 56 Ds. — Rothaarige Dame — Dresden, Sammlung A. Rothermundt

„ 57 Ds. — Großherzog von Hessen zu Pferde — Darmstadt, Schloß

„ 58 Adolf von Menzel 1815—1905 Prinz Friedrich Karl von Preußen — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 59 Ds. — Hofprediger von Bernuth — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 60 Ds. — Minister von der Heydt — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 61 Ds. — Graf von Wrangel — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 62 Ds. — Kronprinzessin Viktoria — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 63 Ds. — Fräulein von Voyna — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 64 Ds. — Gräfin Oriola — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 65 Ds. — Fürst Bismarck — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 66 Ds. — Graf Moltke — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 67 Ds. — Kaiser Wilhelm beim Cercle — Worms, Frau Schön-Renz. Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

„ 68 Graf Leopold von Kalckreuth geb. 1855 Justus Brinckmann — Hamburg, Kunsthalle

„ 69 Ds. — Alfred Lichtwark — Hamburg, Kunsthalle

Abb. 94 Max Liebermann geb. 1847 Richard Strauß — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„ 95 Ds. — Baron von Berger — Hamburg, Kunsthalle. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„ 96 Ds. — Georg Brandes — Bremen, Kunsthalle. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„ 97 Ds. — Selbstbildnis, 1909 — Hamburg, Kunsthalle. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„ 98 Ds. — Hamburger Professorenkonvent. — Hamburg, Kunsthalle. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„ 99 Max Slevogt geb. 1868 Konrad Ansorge — Bremen, Kunsthalle. Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin. Aufnahme Julius Bard, Berlin
„ 100 Ds. — Dame in Blau — Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin
„ 101 Waldemar Rösler 1882—1916 Familienbild des Künstlers — Halle a. S., Museum
„ 102 Max Beckmann geb. 1883 Der Künstler und seine Frau — Halle a. S., Museum
„ 103 Ds. — Familie Simms — Hamburg, E. Simms
„ 104 Max Slevogt geb. 1868 Selbstbildnis als Jäger — Berlin, M. Slevogt. Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin
„ 105 Emanuel Leutze 1816—1868 Bildnis eines Generals — Hamburg, Kunsthalle
„ 106 Franz Xaver Winterhalter 1806—1873 Königin Augusta — Berlin, Nationalgalerie
„ 107 Ds. — Damenbildnis — München, Galerie Caspari
„ 108 Ferdinand von Rayski 1807—1890 Domherr von Schröter — Dresden, Gemälde-Galerie
„ 109 Albert von Keller 1845—1920 Damenbildnis — Berlin, Sammlung Hermann Nabel
„ 110 Hugo von Habermann geb. 1849 Frau Eugenie Knorr 1897 — München, Sammlung Thomas Knorr
„ 111 Reinhold Lepsius geb. 1857 Prof. E. Curtius — Berlin, Nationalgalerie
„ 112 James MacNeill Whistler 1834—1903 Miss Alexander — New-York, Privatbesitz. Nach Pennell, The Life of Whistler, London (Heinemann) 1908
„ 113 Ds. — Die Mutter des Künstlers — Paris, Musée de Luxembourg. Nach Pennell, The Life of Whistler, London (Heinemann) 1908
„ 114 Fantin-Latour (1836—1895) Atelier in Batignolles — Paris, Louvre Aufnahme Franz Hanfstaengl, München
„ 115 Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) Mrs. William Morris — London, Privatbesitz

VERZEICHNIS DER TAFELN

Tafel XVII farbig		Anselm Feuerbach (1829—1880) Nana mit dem Fächer — Stuttgart, Museum
„	XVIII	Hans von Marées (1837—1887) Selbstbildnis — Bremen, Kunsthalle. Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig. Aufnahme Julius Bard, Berlin
„	XIX	Arnold Böcklin (1827—1901) Frau Angela Böcklin — Berlin, Nationalgalerie. Mit Genehmigung der Photographischen Union, München
„	XX	Ferdinand Hodler (1853—1918) Frl. Gertrud Müller — Solothurn, Geschwister Müller. Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Co. Zürich
„	XXI	Max Liebermann (geb. 1847) Frau Biermann — Bremen, Herr Leopold Biermann. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin
„	XXII	Eugène Carrière (1849—1906) Auguste Rodin, Lithographie
„	XXIII	Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) Marmorbüste der Frau M. — Paris, Louvre
„	XXIV	Edvard Munch (geb. 1863) Selbstbildnis, 1895 — Christiania, Nationalmuseum. Nach C. Glaser, E. Munch, Berlin (B. Cassirer) 1917

Als Vorlagen für einen Teil der Abbildungen wurden dem Verlag in dankenswerter Weise Photographien aus dem Kupferstichkabinett und der Nationalgalerie in Berlin zur Verfügung gestellt, die Urheber derselben ließen sich vielfach nicht ermitteln.







Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig





